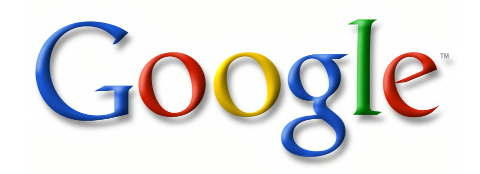
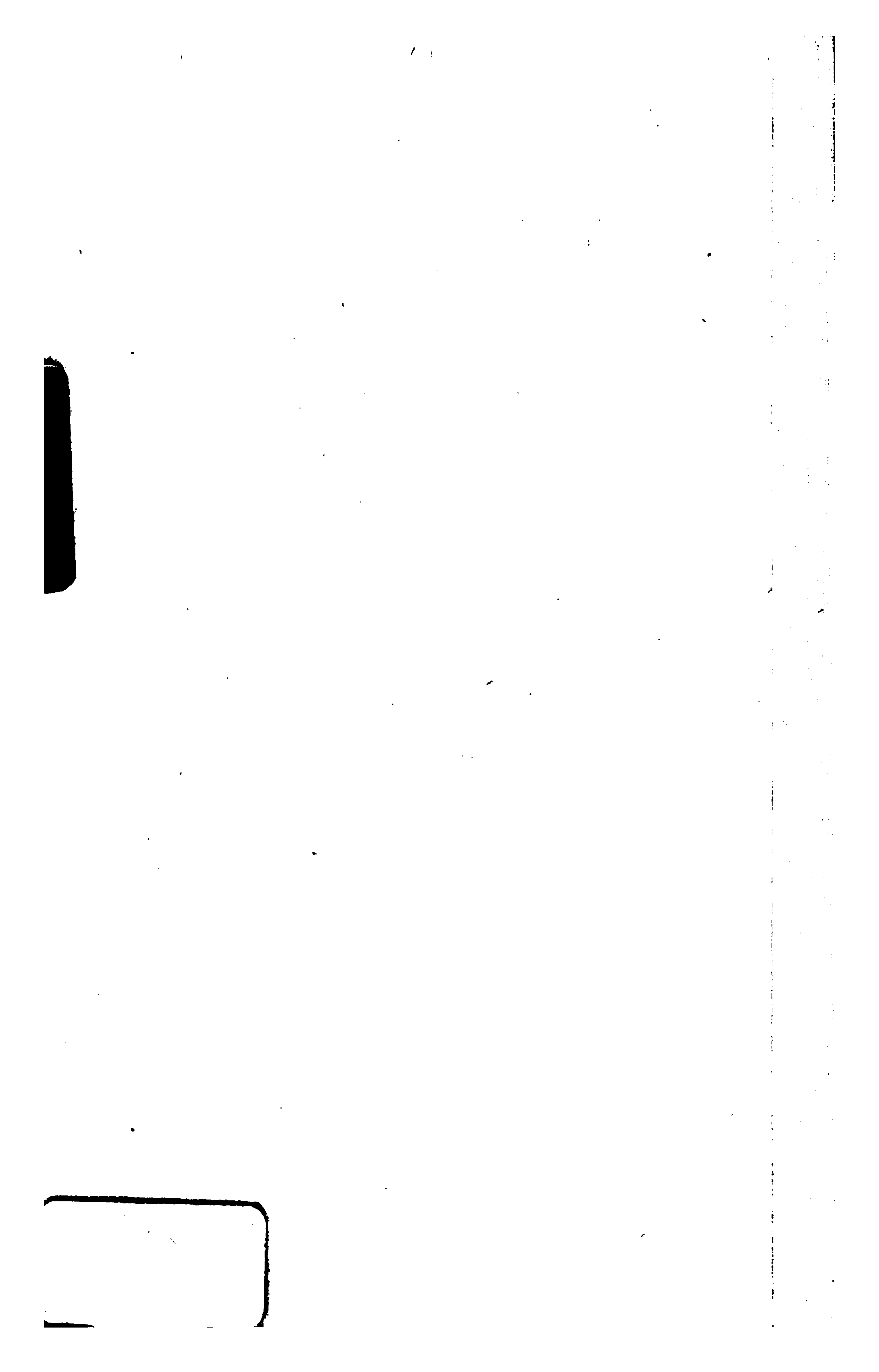
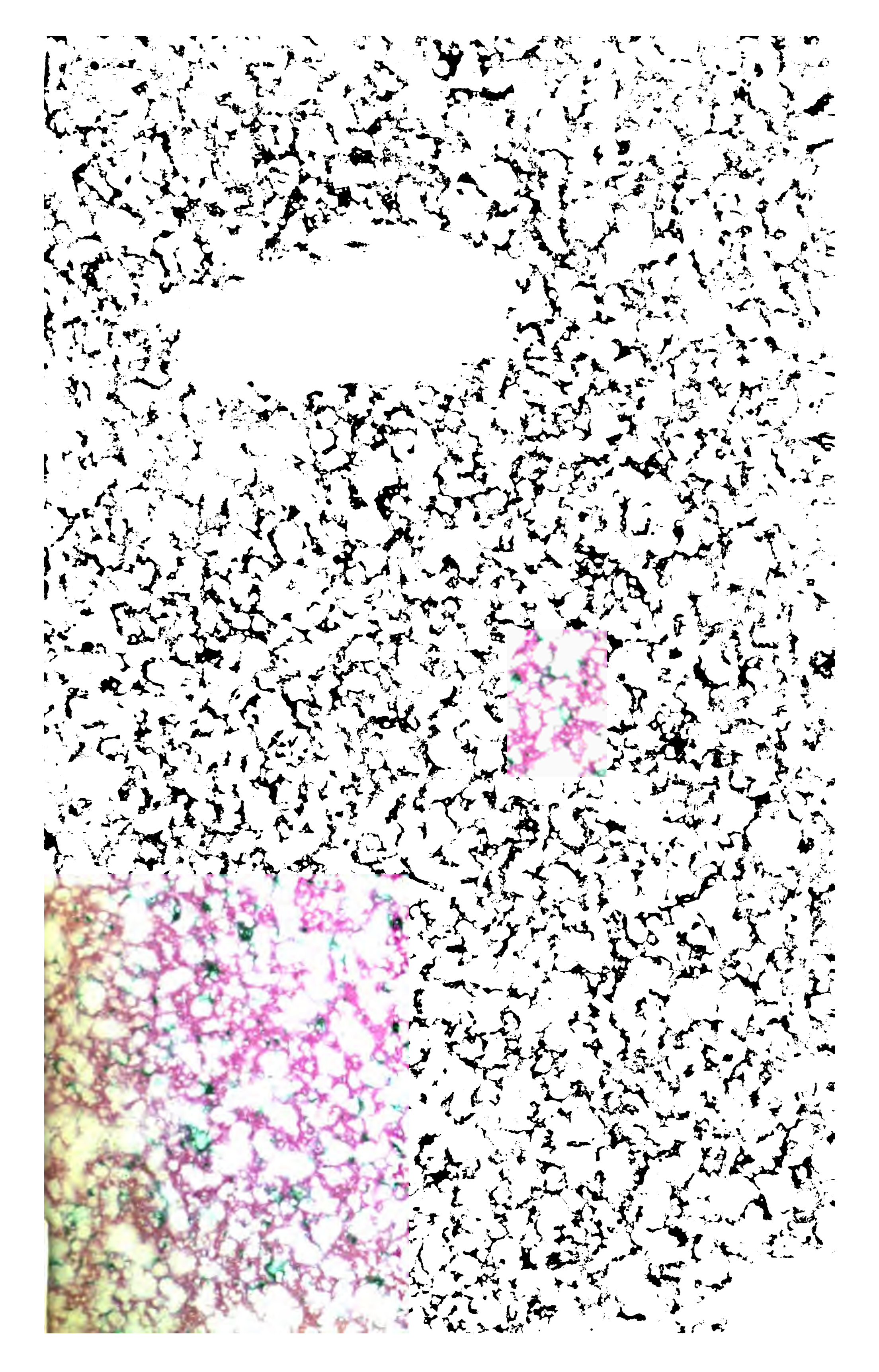
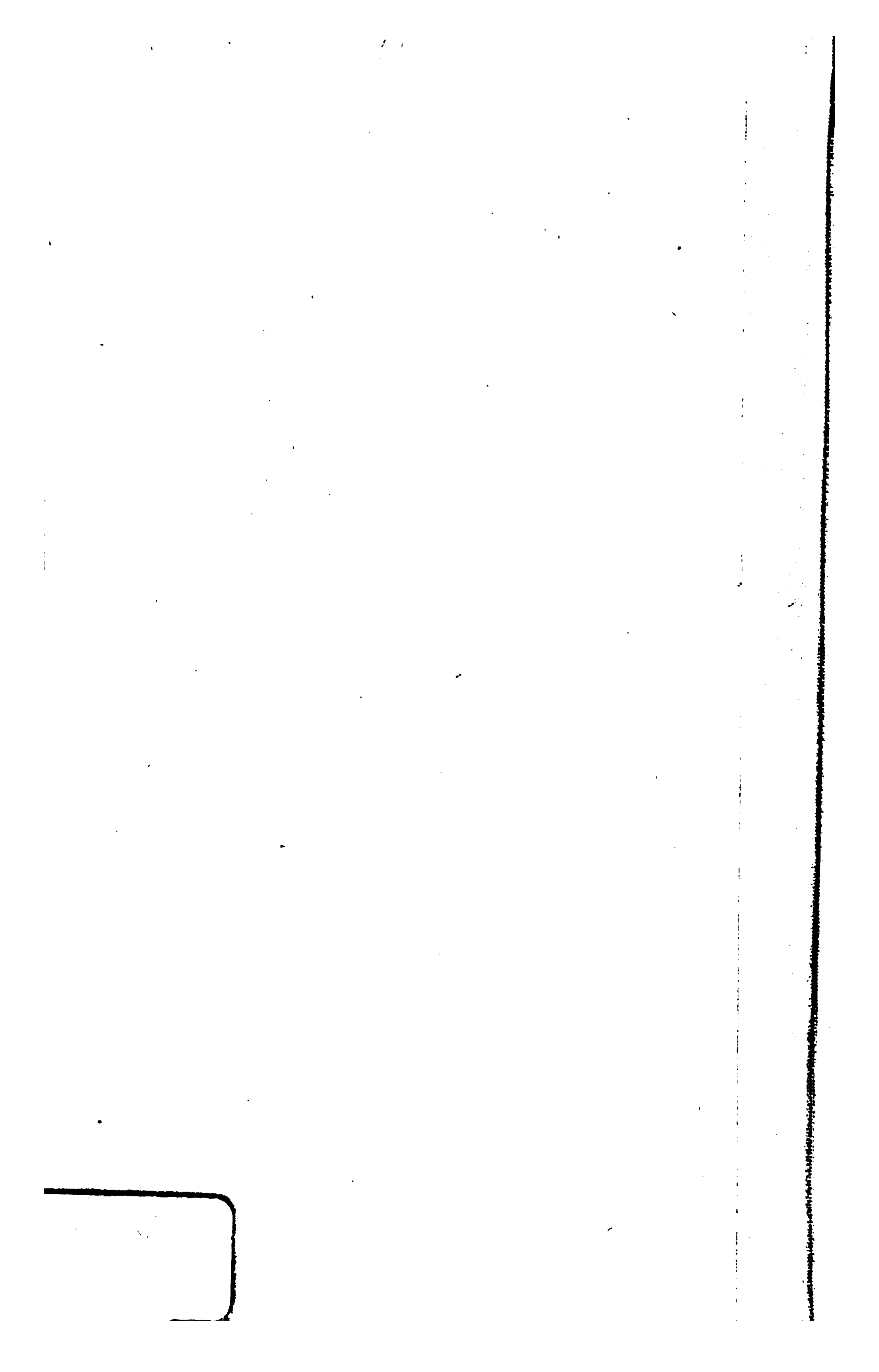

Google

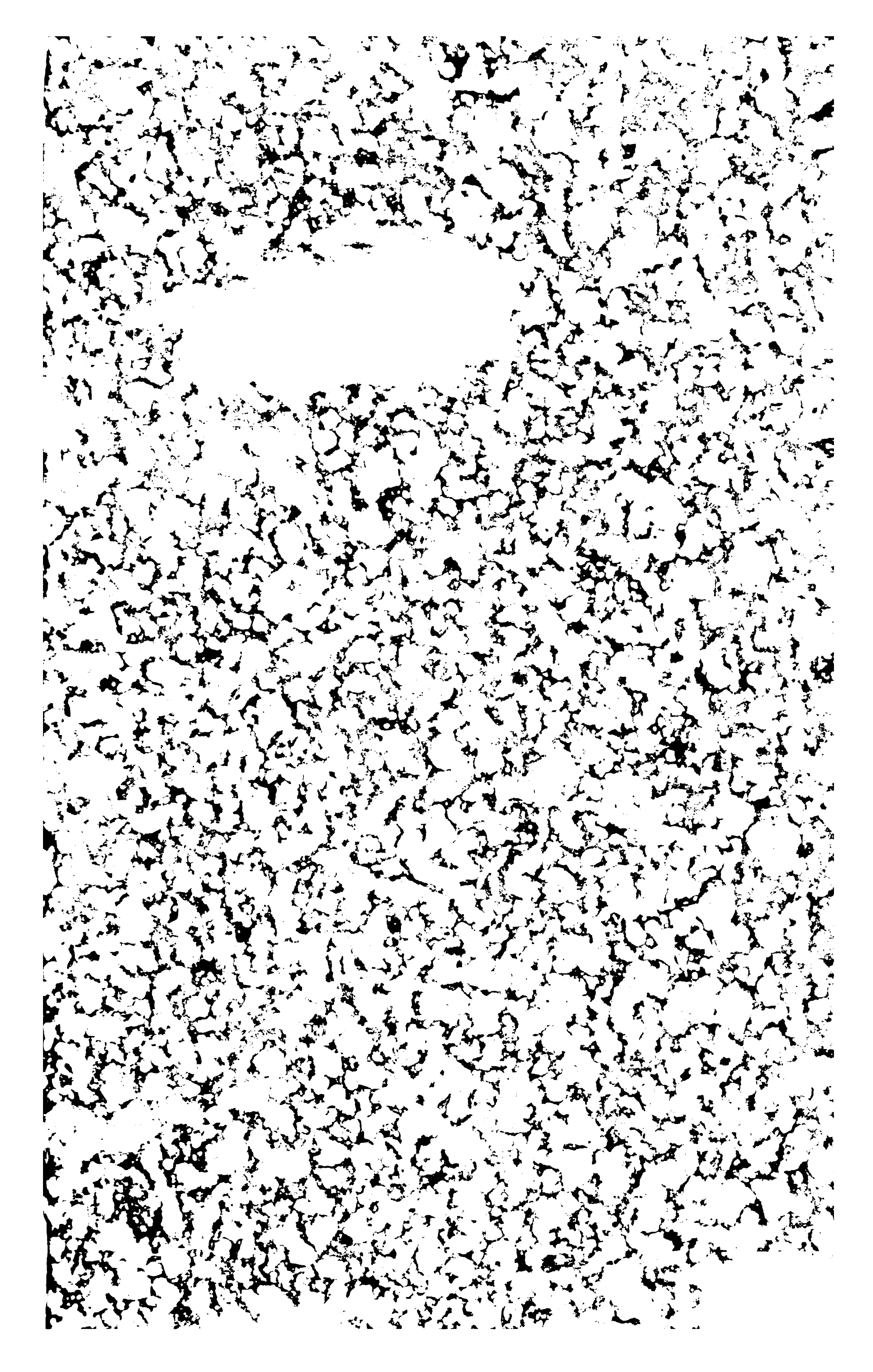








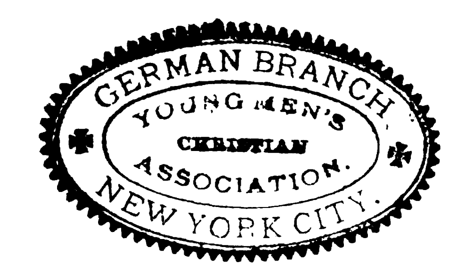




Allgemeine

Geschichte der Literatur.

Erster Band.



Aus 5th ed
1875

Not in A
1-8-1909

Allgemeine Geschichte der Literatur.

Ein Handbuch in zwei Bänden.

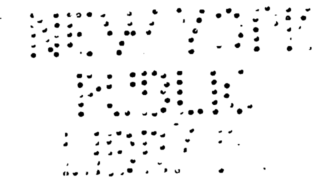
Von

Dr. Johannes Scherr,

Professor der Geschichte am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich.

Vierte, durchgesehene und ergänzte Auflage.

Erster Band.



Stuttgart.
Verlag von Carl Conradi.
1873.

Druk von Woerner & Comp. in Stuttgart.

Vorrede zur vierten Auflage.

Die vorliegende vierte Auflage meines Buches ist der umgearbeiteten dritten so rasch gefolgt, daß ich eingreifende Aenderungen im Texte nirgends für angezeigt oder nothwendig erachten konnte. Die Geschichte der Literatur ist aber wie diese selbst ein ewig Werdendes und darum habe ich für diese neue Auflage neben der genauen Durchsicht meines Werkes auch die Ergänzung desselben allerorten mir angelegen sein lassen. Das Buch wird also, hoffe ich, nirgends die nachbessernde Hand des Verfassers vermissen lassen.

Ueber Absicht, Plan und Einrichtung meiner Arbeit finden sich im nachstehend wieder mitabgedruckten Vorwort zur dritten Auflage und mehr noch in der „Einleitung“ die nöthigen Aufschlüsse.

Ich darf nachträglich nicht unterlassen, der sachverständigen Kritik meinen Dank zu sagen, welche mit so viel Nachsicht und Wohlwollen über die dritte Auflage des Buchs sich geäußert hat — (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Archiv für Literaturgeschichte, Unsere Zeit, Blätter für literarische Unterhaltung, Magazin für die Literatur des Auslands, Beilage zum Schwäbischen Merkur, Europa, Deutsche Blätter, u. s. w.). Die neue Ausgabe, welche ich heute bevorworte, wird, glaube ich, da und dort bezeugen, daß jedes gute Wort bei mir eine gute Stätte gefunden habe . . . .

An einem weltgeschichtlichen Tage schreibe ich diese Zeilen: heute hält das deutsche Heer seinen Triumphaleinzug in Berlin. Für jeden Deutschen sollte dieser 16. Juni von 1871 ein Festtag sein. Aber ich vermag die rechte Fest- und Freudestimmung nicht zu finden, wie ich mich schon alle die letzten Wochen und Monate her in die Wiederbeschäftigung mit diesem Buche flüchten mußte, um mich wenigstens für Stunden aus dem düstern Dunstkreis voll Gram und Grauen emporgehoben fühlen zu können, welchen um alle denkenden Menschen hergebreitet hat, was wir im März, April und Mai dieses Jahres erleben mußten. Scheusäliges! vor welchem ihr Antlitz trauernd zu verhüllen die Freunde der Freiheit und zumeist die Bekenner der Republik die allerschmerzlichste Ursache haben.

Schaudernd sind wir Zeugen gewesen von all dem Wahnwitz, von all der Ruchlosigkeit und Frevelwuth, in welche der vom Giftfusel der Kommunisterei verursachte pariser Rausch ausgeborsten ist. Mit Entsetzen erfuhren wir, wie eine Bande von berechnenden Schurken, welche einander von Stunde zu Stunde verriethen und verhafteten, mit Erfolg auf die Unwissenheit, Denkfaulheit und Arbeitscheu,

auf den Neid und die Genußgier spekulirte und wie es dieser Bande gelang, die urtheilslosen Massen zum verworfensten und abscheulichsten Thun zu verführen und anzuleiten.

Mit einem Wort: Wir haben die rothen Hunnen am Werke gesehen.

Wir haben gesehen, wie sie im Namen der geschändeten Freiheit die erbarmungsloseste Tyrannei übten, Recht und Sitte zu Boden stampften, die eigene Schurkerei zum Maßstabe alles Menschlichen machten und auf die Vernichtung von allem ausgingen, was das Leben lebenswerth macht.

Angesichts dieses Gräuels sind wir berechtigt, zu fragen: Steht wieder einmal eine „Götterdämmerung“ bevor? Soll es dem feuerrothen Fenriswolf Kommunismus und der ihm verschwisterten nachtschwarzen Mitgardschlange Jesuiterei gestattet sein, Sonne, Mond und Sterne zu verschlingen? Soll alles Beste der Menschheit: freie Selbstbestimmung und arbeitfreudiges Ringen, sollen alle Satzungen edler Sitte, alle heiligen Familienbande, soll die ganze Gesittung und Bildung, die Frucht einer nach hunderttausenden von Jahren zählenden Kulturarbeit, den frechen Gelüsten einer Horde von Gaunern und Narren zum Opfer fallen?

Oder wird die furchtbare Mordbrandsflamme, welche aus Paris aufschlug, der europäischen Gesellschaft den grausigen Abgrund, vor welchem sie steht, zeigen, bevor sie mit einem verzweifelnden „Zu spät!“ in denselben sich hinabstoßen läßt? Besitzt sie noch genug Energie des Willens und der That, um den modernen Hunnen eine katalaunische Haltgebietungsschlacht liefern zu wollen und zu können?

Schwerlich!

Jedes weltgeschichtliche Unheil will und muß seinen Verlauf haben bis zum Ende. Aber den Götterdämmerungen folgen ja die Welterneuerungen; nicht allein in der Mythologie, sondern auch in der Geschichte. Das ist der Trost und die Hoffnung, welche der Vernunft und dem Recht, der Wahrheit, Freiheit und Schönheit bleiben.

Diese Götter werden auch die Barbarei der neuen Hunnenflut überdauern, weil sie die der alten überdauert haben, und nach der ungeheuren Zerstörung, von welcher der pariser Mai von 1871 nur ein andeutendes Vorspiel war, wird das rastlose Schaffen wieder anheben, um dann seine Früchte einer abermaligen Vernichtung entgegenreifen zu lassen. Mitzuhandeln und mitzuleiden in dem ewigen Trauerspiel von Werden und Sterben, Entstehen und Vergehen, Schaffen und Zerstören, das ist der Menschheit Loos. Beklagenswerth sonder Zweifel; aber nicht zu ändern und jedenfalls leichter zu tragen, so man es mit Beihilfe der beiden „himmlischen Mächte“ Arbeit und Geduld trägt.

Zürich, 16. Juni 1871.

J. Scherr.

Vorwort zur dritten Auflage.

Ein eigenthümlich Gefühl überkommt Einen, wenn man sich wiederum mit einem Buche befassen soll, welches man vor 20 Jahren geschrieben hat. Mit wie leichtem Muthe ist man damals an die Lösung einer großen Aufgabe gegangen und wie schwierig erscheint diese jetzt! Jungsein heißt eben glauben und der Glaube versetzt bekanntlich Berge d. h. er glaubt, sie versetzen zu können. Das reifere Alter, durch das Fegfeuer des Zweifels hindurch in die kühle Gegend der Erkenntniß und der Resignation gelangt, weiß, daß der Berg nicht zu Mohammed gekommen ist, sondern umgekehrt.

Darum sag' ich ganz offen, daß mein Buch nur als ein Versuch sich gibt. Dieses Bekenntniß erfließt nicht etwa aus jener Bescheidenheit, welche Göthe als die Bescheidenheit der „Lumpe" stigmatisirt hat. Zum Beweise dessen stehe ich gar nicht an, zu behaupten, daß mein „Versuch" immerhin das beste Buch seiner Art ist, welches bislang geschrieben wurde.

Ueber den Plan meines Werkes, über den Standpunkt, von welchem aus es unternommen wurde, gibt die „Einleitung" genügende Auskunft. Ich enthalte mich daher billig, dort Gesagtes hier zu wiederholen.

Nachdem zwei sehr starke Auflagen — deren erste 1850, deren andere 1861 erschien — vergriffen waren, hielt es die Verlagshandlung für passend, dem Buch ein stattlicheres Gewand anzuthun, und der Verfasser für nothwendig, dasselbe einer sorgsamen Durch- und Umarbeitung, Erweiterung und Weiterführung zu unterziehen. So wurden aus dem einen Bande der früheren Auflagen deren zwei. Kein Kapitel, ja fast keine Seite des Werkes ist von der Umarbeitung unberührt geblieben. Außerdem bringt diese neue Auflage ganz neu geschriebene Abschnitte.

Das Publikum hat, wie ich dankbar anerkenne, verstanden und wohlwollend begrüßt, was ich mit diesem Buche wollte: — nämlich nicht ein staubtrockenes, die Geistesöde hinter den Mantelfalten hochgelehrtthuender Grandezza versteckendes Kompendium für Fachleute mühsäligst zusammenstoppeln, sondern vielmehr ein Buch

schreiben, ein lesbares Buch, welches allen wirklich und wahrhaft Gebildeten oder nach wirklicher und wahrhafter Bildung Strebenden die Universalgeschichte der Literatur nahezubringen und vertraut zu machen vermöchte. Diese meine Absicht erklärt auch, warum ich der orientalischen und der antiken Literatur eine möglichst knappe, dagegen namentlich der deutschen, der französischen und der englischen eine möglichst einläßliche Behandlung zutheil werden ließ.

Wissenden brauche ich nicht darzulegen, wie schwierig es war, immer auf den Raum von wenigen Bogen die literarische Geschichte eines Volkes zusammenzudrängen, ohne irgend welches Wesentliche oder auch nur Bemerkenswerthe zu übersehen oder zu übergehen. Unwissende aber würden diese Darlegung doch nicht verstehen.

Wäre mein Buch auf ebenso viele Bände angelegt gewesen, als es Kapitel zählt, so hätte ich selbstverständlich die Literarhistorie wesentlich kulturgeschichtlich behandelt. Man wird jedoch zugeben müssen, daß ich auch in den jetzigen Raumverhältnissen des Werkes mich bemühte, zu zeigen, daß die Literatur kein von den übrigen Daseinsbedingungen und Lebensmächten losgelös'tes Abstraktum sei.

Im Uebrigen wünsche ich, dieses Buch möge, wie es ihm auf seinem bisher zurückgelegten Wege geglückt ist, auch auf seinem weiteren Manche, Viele, recht Viele antreffen, welche zum Glauben an das Ewigjunge, Ewigwahre und Ewigschöne sich bekennen und den Gläubigen der in unsern Tagen triumphirenden stumpfnüsterigen, geist- und götterverlassenen Utilitätsreligion wie einen abwehrenden Schild die Worte Mephisto's entgegenhalten:

„Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern;
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr!
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht;
Was ihr nicht münzt, das meint ihr, gelte nicht!"

Zürich, Juni 1868.

J. S.

Inhalt des ersten Bandes.

Erstes Buch.

Zweites Buch.

[illegible]

Erstes Buch.

I. Einleitung.

II. Der Orient:

1) China; 2) Indien; 3) Aegypten; 4) Hebräerland; 5) Arabien; 6) Persien; 7) Türkei.

III. Die antike Welt:

Hellas und Rom.

Einleitung.

Das Wort und der Begriff „Literatur." — Die Geschichte der Literatur in weitester Bedeutung. — Fachliteratur und Nationalliteratur. — Genesis und Stellung der Literaturgeschichte als Wissenschaft. — Das vorliegende Buch. — Grundirung des Gemäldes einer idealen Geschichte der Menschheit.

Das Wort Literatur ist griechisch-römischen Ursprungs (λίω, linea, litera). Der ursprüngliche Sinn desselben war die Benutzung der Schrift zur Aufzeichnung von Gedanken und Thatsachen. Den modernen Begriff des Wortes sucht man bei den Alten vergeblich. Denn die Römer gaben mit literatura das griechische Wort γραμματικὴ wieder und ein Literator war ihnen demnach ein Grammatiker, dessen Berufskreis freilich nicht auf die Sprachlehre sich beschränkte, sondern auch mit Erklärung von Dichterwerken sich befaßte. In eingegränzterem Sinne verstand man das Mittelalter hindurch unter der ars literatoria die Grammatik, weil die Literaturkunde der Disciplin der Rethorik zugetheilt war. *Unsern* Begriff von Literatur hat erst die neuere Zeit festgestellt und damit auch die Stellung der Literaturgeschichte bestimmt.

Dieser Begriffsbestimmung zufolge ist *Literatur* in allgemeinster Bedeutung die Gesammtheit der menschlichen Geisteserzeugnisse, welche durch Vermittelung der Sprache, der Schrift oder des Bücherdruckes zur sinnlichen Erscheinung gebracht worden sind, ganz abgesehen von der sachlichen und formalen Verschiedenheit derselben. *Die allgemeine Literaturgeschichte* im weitesten Sinne hat also die Aufgabe, Sichtung und Ordnung in die ungeheure Masse menschlicher Geistesprodukte zu bringen, auf welche die gegebene Begriffsbestimmung Anwendung findet. Daß, eine *solche* allgemeine Literaturgeschichte zu schreiben, welche wirklich Geschichte zu heißen verdiente, die Dauer von einem, die Dauer von zehn Menschenleben nicht ausreicht, liegt am Tage, um so mehr, da dieses Ideal einer Geschichte der Literatur zugleich Kulturgeschichte sein, d. h. alles in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen müßte, was immer dazu beigetragen hat, die Menschheit aus dem Naturstande zur materiellen und intellektuellen, sittlichen und sozialen Bildung heraufzuführen.

Von dem allgemeinen Begriffe der Literatur zweigt sich sodann 1) der Begriff der *Fachliteratur* ab, dessen Konsequenz ist, daß es Literaturgeschichten

der einzelnen Künste und Wissenschaften geben kann und wirklich gibt, und ebenso 2) der Begriff der Nationalliteratur. Unter dieser begreift man alle diejenigen Hervorbringungen in Sprache, Schrift und Druck, welche vermöge ihres Inhalts und ihrer Form allen bekannt und vertraut oder wenigstens zugänglich sind, demnach wesentlich das auf künstlerischem Wege geschaffene Schriftthum, die Werke der Poesie und schönen Prosa, welche, auch abgesehen von den sprachlichen Unterschieden, durch einen eigenthümlich-nationalen Geist und Ton von den entsprechenden literarischen Erzeugnissen anderer Nationen sich unterscheiden. Freilich dürfte sich dieser Begriff von Nationalliteratur nicht immer streng festhalten und durchführen lassen, weil in der modernen Kunstdichtung die „eigenthümlich-nationalen" Töne vielfach verwischt und getrübt sind oder auch buntwechselnd in einander spielen.

Die Wissenschaft der Literaturgeschichte ist nicht von heute oder gestern. Ihre unscheinbaren Anfänge lassen sich in die antike Welt zurückverfolgen, wo in den Schriften der Griechen Strabon, Pausanias, Athenäos, Philistratos, Diogenes von Laerte, Dionysios von Halikarnaß und der Römer Varro, Cicero, Plinius, Quintilian, Gellius, Suetonius mehr oder weniger deutliche Spuren literarhistorischer Thätigkeit anzutreffen sind. Indessen ist die Bedeutsamkeit der Literarhistorik erst in neuerer Zeit zu voller Anerkennung gelangt, seitdem erkannt worden, daß die Kenntniß der Literatur der Schlüssel zu aller Geschichtekunde ist. Noch mehr, die Geschichte der Literatur ist die ideale Geschichte der Menschheit selbst, da die Literaturen der verschiedenen Völker die höchste Blüthe ihres Wesens, die beste und schönste Errungenschaft ihrer Kulturarbeit ausmachen.

Zu dieser hohen, aber nur gerechten Schätzung ist die Literaturhistorik insbesondere in Deutschland gediehen, weil den Deutschen vor allen anderen Nationen die universelle Empfänglichkeit verliehen ward, die Weltsprache der Poesie zu hören und zu verstehen, d. h. alle die verschiedenen Klänge heimischer und fremder, urältester und jüngster Gemüths- und Geistesoffenbarung zu beachten, zu werthen und zu genießen. So haben denn, nach dem wegbahnenden Vorgang der Lambeck, Morhof, Fabricius, Stoll, Bertram, Jöcher, Meusel, Jördens, Wald, Bouginé und Blankenburg, Johann Gottfried Eichhorn, Ludwig Wachler und Friedrich Bouterwek die allgemeine Geschichtschreibung der Literatur begründet, nachdem auch ein Lessing, Herder und Göthe dieselbe im Einzelnen gefördert hatten.[1]) Es ist jedoch das Verdienst der

[1]) Eichhorn: „Literärgeschichte," N. A. 1815, und „Geschichte der Literatur," 1805 fg. (unvollendet). Wachler: Handbuch der Geschichte der Literatur, 3. Umarbeitung, 1833. Bouterwek: Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, 1812 fg. Hierher kann man auch ziehen: Sismondi „Littérature du midi de l'Europe" (1813), Villemain „Cours de littérature" (1828—41) und

romantischen Schule und zwar namentlich das von August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, daß die allgemeine Literarhistorik in Deutschland auf umfassendere und solidere Grundlagen gestellt, mit philosophischem Geiste durchdrungen und in wirklich historischem Sinne behandelt wurde. Unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten freilich, wie ja schon Friedrich Schlegel die antike und die moderne Literatur mit der Brille mittelalterlicher Katholicität ansah oder sie so anzusehen sich anstellte.[1])

Seither ist es auf der Basis von sprachwissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen und literarhistorischen Forschungen und Findungen weitesten Umfangs wenigstens annähernd möglich geworden, den Versuch, eine allgemeine Geschichte der Literatur zu schreiben, zu unternehmen. Daß auch heute noch nur von einem „Versuche" die Rede sein kann, wird jeder bescheiden zugeben, welcher die ungeheure Weite des zu durchmessenden Bereichs und die unermeßliche Fülle und Mannigfaltigkeit, der innerhalb dieses Bereiches heimischen Erscheinungen einigermaßen zu überblicken vermag. Im umfassendsten Sinne wagte den Versuch J. G. Th. Gräße („Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte," 1837 fg., und „Handbuch der allgemeinen Literaturgeschichte," 1844 fg.), aber freilich weit mehr nur vom bibliographischen als vom historischen Standpunkt aus, ohne es zu einer dialektischen Durchdringung des Stoffes bringen zu können, im Ganzen geistlos, im Einzelnen unzuverlässig. Karl Rosenkranz sodann gab in seinem „Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie" (1832) eine geschickt gemachte Kompilation; in seinem späteren Buch „Die Poesie und ihre Geschichte" (1855) dagegen eine selbständige und geistvoll durchgeführte Entwickelung der poetischen Ideale der Völker. Rascheren Schrittes durchmaß dasselbe Gebiet Karl Fortlage in seinen „Vorlesungen über die Geschichte der Poesie" (1839), manche Partie mit dem Brillantfeuer einer genialen Auffassung beleuchtend. Theodor Mundts „Allgemeine Literaturgeschichte," 3 Bde. (1846) bringt in einzelnen Abschnitten lichtvolle Uebersichten und treffende Urtheile, trägt aber im Ganzen den flüchtigen Feuilletonzuschnitt. Groß angelegt und mit liebevollem Fleiße durchgeführt ist Moriz Carriere's Werk „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit" (1863 fg.), in welchem die Entfaltungsgeschichte der Dich-

---

Hallam „Introduction to the literature of Europe in the 15., 16. and 17. cent." (1837—39). Endlich Fr. v. Raumer: Handbuch zur Geschichte der Literatur (1864).

[1]) „Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur" (gehalten in Wien 1812), N. A. mit der Fortsetzung von Th. Mundt, 2 Bde. 1841. Von A. W. Schlegel gehören hierher insbesondere seine „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, (Sämmtl. Werke, Bd. 5—6). Dasselbe Thema, aber vom weiterschauenden Standpunkt einer vorgeschritteneren Literarhistorik aus hat J. L. Klein behandelt in seiner „Geschichte des Drama's" (1865 fg.), einer der gewichtigsten Leistungen auf dem Gebiete literargeschichtlicher Forschung und Darstellung.

tung einen breiten Raum einnimmt.[1]) Ich selber habe eine Beispielsammlung des dichterischen Schaffens aller Völker und Zeiten zusammengestellt („Bildersal der Weltliteratur" 2. durchweg ungearbeitete Aufl. 2 Bde. 1869), wie so reich und vielseitig nur die deutsche Uebersetzungskunst sie möglich machte, jene universelle Gabe des Verständnisses und der Dolmetschung, welche sämmtliche Völkerstimmen der Erde zu einem „Weltgespräch" am deutschen Herde vereinigt.[2])

Das vorliegende Buch versucht gleichfalls eine „Allgemeine Geschichte der Literatur" zu geben, jedoch mit Bezugnahme auf die voranstehende Begriffsbestimmung der Literatur als Nationalliteratur. Sein Titel ist ein gerechtfertigter, insofern es die nationalliterarische Entwickelung sämmtlicher Völker des Erdkreises darzustellen sucht, welche nicht bloß, wie die wilden oder halbwilden Naturvölker, mündlich überlieferte Lieder, Sagen und Märchen besitzen oder wie die Azteken in Mexiko und die Inkas in Peru, nur literarische Bruchstücke hinterließen, sondern eine wirkliche literarische Geschichte hatten oder haben. Das Wort „allgemein" im Titel meiner Arbeit ist demnach geographisch, nicht stofflich zu nehmen; denn Plan und Zweck derselben schloß die Berücksichtigung der philosophischen, philologischen, theologischen, juristischen, medizinischen, geographischen, ethnographischen, archäologischen, pädagogischen, staatswissenschaftlichen, mathemathischen, technischen und naturwissenschaftlichen Literatur von vornherein aus. Dagegen glaubte ich der poetischen die geschichtliche, wenigstens übersichtlich, gesellen zu müssen, weil die Geschichtschreibung als historische Kunst neben dem wissenschaftlichen auch das ästhetische Interesse in Anspruch nimmt und bei uns mehr und mehr die Bedeutung eines integrirenden Theils der Nationalliteratur gewonnen hat.

Ein großes Gemälde thut sich unsern Blicken auf und eine weite Wanderung liegt vor uns. Sie führt hinauf in das graueste Alterthum und reicht herein in die Gegenwart. Zuerst verlangt der Orient, die alte Menschenheimat, unsere Aufmerksamkeit. Wir sind in China Zeugen der literarischen Wirkungen

---

[1]) Eine Fülle von Beiträgen zur allgemeinen Literarhistorie enthalten folgende Zeitschriften: Wiener Jahrbücher der Literatur. — Brockhaus'sche Blätter für literarische Unterhaltung. — Pfizer's Blätter zur Kunde der Literatur des Auslands. — Lehmann's Magazin für die Literatur des Auslands. — Herrig's und Viehoff's Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. — Ebert's Jahrbücher für romanische und englische Literatur. — Gosche's Jahrbuch der Literaturgeschichte und Archiv für Literaturgeschichte. — „Unsere Zeit," red. von Gottschall.

[2])
„Es ist mein Volk, das große,
Das sendet täglich aus
Die Söhn' aus seinem Schoße,
Zu führen in sein Haus
Die Völker aller Zungen,
Und wunderbar erklungen
Ist da ein Weltgespräch beim Schmaus." Rückert.

einer vorwiegend auf das Verständige, Praktische gerichteten, mit einem sentimentalen Beigeschmack versetzten Kultur, welche zu einem in unseren Augen putzigen Formelwesen erstarrt ist. Treten wir in das alte Indien herüber, so umfängt uns ein magisches Helldunkel, eine schwüle Zauberatmosphäre. Das „zarte Seel'chen," die Phantasie, hat hier den Körper einer Riesin angenommen, deren Gehirn die ungeheuerlichsten Gebilde, deren Lippen die unbenkbarsten Märchen neben den lieblichsten Liedern und tiefsinnigsten Weisheitsprüchen entquellen und in deren geheimnißtiefen Augen eine quälerische, fanatische Mystik brütet, die sich von einem Extrem ins andere wirft, aus den Orgien der Wollust in die Orgien der Bußqual und umgekehrt. Zersplittert sich die indische Phatasie in tausenderlei Gestalten, zerfließt sie ins Unendliche und Unfaßbare, so versteinert dagegen die ägyptische zu Gebilden einer durchdacht-theologischen Gestaltung der religiösen Idee, zu Denkmälern einer streng-hierarchischen Fassung und Führung des Lebens. Aehnlich geht das hebräische Ideal mit starrer Folgerichtigkeit auf ein Ziel los, auf die Schaffung, Verehrung und unbewußte Befehdung eines Nationalgottes, welcher als ein rein geistiges Wesen, als freie Persönlichkeit der Natur gegenübergestellt wird. Anders in Arabien, dessen ursprüngliche Poesie rein ist von jeder theologischen Beimischung und in großartig-einfacher Weise die Urzustände eines hochsinnigen Kriegervolkes widerspiegelt, während der später hinzutretende Mohammedanismus zwar ihre Kraft schwächt, ihr aber zum Ersatz dafür eine außerordentliche Vielseitigkeit und Beweglichkeit verleiht. In der persischen Literatur sehen wir die einzelnen Stralen orientalischer Phantasie und Bildung wie in einem Brennpunkt zusammenfließen. Die persische Epik beruht wesentlich auf dem Dualismus einer Religion, welche zur monotheistisch-hebräischen einen so eigenthümlichen Gegensatz bildet; die persische Didaktik faßt die Ideen morgenländischer Weisheit in die klaren Vorschriften praktischer Lebensphilosophie, in der persischen Lyrik vertieft sich der menschliche Gedanke in die Irrgänge mystischer Spekulation oder aber beginnt er einen lachenden Kampf gegen die theologische Abstraktion. Von der türkischen Literatur ist nur zu sagen, daß sie die Töne der arabischen und persischen mit ganz unselbstständigem Eklekticismus echot. An die Stelle der ungezügelten Phantasie, des Grundtypus der orientalischen Literatur im Ganzen und Großen, setzt Hellas die Schönheit, deren Gesetz und Maß seine literarische und artistische Thätigkeit durchweg bestimmt. Edler und würdevoller Humanismus ist der Charakter des hellenischen Ideals, welcher sich in bewußter Freiheit in allen Gattungen der Poesie offenbart. Vom kindlich-naiven Epos geht Griechenland zu jünglingsfrischer Lyrik und zum künstlerisch vollendeten Drama vor, in welchem gleichsam die vereinten Kräfte des Mannesalters sich kundgeben, während es auch seine Philosophie, seine Redekunst und Historik, wie seine Religion, wie sein ganzes Leben, künstlerisch hellt und rundet. Der Charakter der römischen Literatur ist Nachahmung, denn die Begabung und

Bestimmung der Römer lag nach einer andern Seite hin: sie bethätigte und erfüllte sich in der Staats-, Kriegs- und Rechtskunst, nicht zu vergessen die Unrechtskunst. Auf dem Schutt der antiken Welt, welche in ihrer Altersschwäche durch das Christenthum geistig überwunden und durch die Völkerwanderung materiell in Trümmer geschlagen worden war, erhob sich sodann als Basis der *modernen* Literatur im weitesten Sinne das christliche Dogma und die christliche Mythologie. Ihre Tochter, die *Romantik*, wurde die Muse der Dichtung des Mittelalters und schlug zuerst in *Frankreich* ihren W auf. Von hier aus beherrschten ihre Inspirationen die Literatur sämm west- und süd-europäischer Nationen. Am wenigsten unbedingt war i *italische* Literatur unterworfen, weil in Italien der romantische Gei vornherein in der wieder angebahnten Bekanntschaft mit dem antike Gegengewicht fand, was aber für die Entwickelung der italischen Poesie kein Glück war, indem die klassische Reminiscenz dieselbe schon in ihren Anf zu einer unvolksthümlich-gelehrten machte. Am reinsten, reichsten und mäßigsten erblühte die romantische Dichtung auf der pyrenäischen Halb Die *spanische* Literatur, von der volksthümlichen Romanzen-Epik zur mäßigen Lyrik und von dieser zum auf religiöser Grundlage ruhenden D vorschreitend, darf sich rühmen, die nationalste der modernen Literaturen zu Mit der spanischen wetteifert an organischer Gliederung die *englische*, ebenfalls auf dem Fundament der Volkspoesie den Triumph der Kunstdich ein reiches und nationales Drama, aufgebaut hat. Die mittelalterlich-ro tische Dichtung *Deutschlands* zeichnet sich vor der anderer Völker durch Zug seelenvoller Innigkeit aus und diesen Zug wußte sie nicht nur in au Fremde geholte romantische Stoffe, sondern auch in unsere altnationale, roma umgebildete Heldensage zu legen, wodurch allerdings die Ursprünglichkeit ders sehr stark beeinträchtigt worden ist. Mit Frankreich und Italien theilt De land den Mangel eines nationalen Theaters, dessen Hervorbildung aus m alterlich-religiösen Elementen bei uns naturgemäß in einer Zeit hätte vor gehen müssen, wo der Tumult der Reformation und die Schrecken des dre jährigen Krieges unsere Nationalität in ihren Wurzeln bedrohten. Unbe von romanischen Einflüssen, hat sich in der Poesie des alten *Nordens* Riesenhaftigkeit der Phantasie entfaltet, welche an die von Alt-Indien erinnert daß hier alles weich und verschwommen, dort alles schroff und zackig ist. uch die *altslavische* Volkspoesie hat sich, gleich der skandinavischen, unabhängig von der Romantik entwickelt und zeigt die Eigenthümlichkeit einer vorwiegend historischen Färbung; die moderne slavische Literatur dagegen ist, wie ja die moderne Kultur der Slaven überhaupt, durchweg ein Produkt der Nachahmung westeuropäischer Muster.

Schon im Mittelalter regte sich die Ahnung eines Zusammengehörens der europäischen Nationen, einer europäischen Völkerfamilie. Die Idee des Papst-

thums sowohl als der Gedanke einer Weltobmacht des „Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation" nährten diese Ahnung, welche durch die Kreuzzüge zeitweilig sogar eine Wirklichkeit war. Daß die Kreuzzüge auch eine große literarische Bedeutung hatten, indem sie die Verbreitung des Geistes südlicher Romantik nach dem Osten und Norden unseres Erdtheils wesentlich förderten, weiß jedermann. Ein dauernderes Band der Wechselwirkung zwischen den europäischen Literaturen, als die angegebenen mittelalterlichen Motive gebildet

16. Jahrhundert an und zwar unter der
ssischen Studien und des seine großartige
n Skepticismus und Kriticismus.
elt, die griechisch-römischen Literaturschätze
mes Gut aller Gebildeten. Wer sich dieses
k und Eifer zu bedienen wußte, hatte die
Europa's. So war im 16. Jahrhundert
Humanisten und Reformatoren, während
n 18. die französische, im 19. endlich die
Literatur den Ton angab und angibt. An
lehnend, stellte Frankreich am Wendepunkt
ie gelehrte Hofdichtung die „klassischen"
seine skeptische und revolutionäre
ter vom kirchlichen und politischen Dogma
die Reihe, um mit den gesunden Elementen
sbesondere mit shakspeare'schen, die deutsche
dieser, wie von der ihr auf dem Fuße
omantik gingen sofort leuchtende und
aus. Die Pseudoklassik wurde in Frank-
und diese Nationen, sowie die Skandinaven
griechen, allen voran und mit glänzendstem
sich der neuromantisch-nationalen
ngsmittels ihres Schriftthums. Zu den
en gesellten sich aber, vorab in Frankreich,
an, weil sie sich mit der Kritik der Gesell-
n pflegt. Spuren dieses aus Frank-

reich importirten Sozialismus ... überall in der europäischen Literatur-
thätigkeit der neuesten Zeit. ... Schwindelperiode dieser ursprünglich
aus einer Mischung von Werth... Childe-Haroldismus entsprungenen
Richtung bereits vorüber. Für ...teratur ist mit Schöpfungen wie
Göthe's Hermann und Dorothea, ...lenstein und Tell, Heinrich von
Kleists Hermannsschlacht und Kör... die Wendung vom Kosmo-
politismus zum Nationalismus einge... die jungdeutsche Französelei
vorübergegangen, wie andere französi... auch vorübergehen, ist

The Gilt-room, which is an exact reproduction of the room famous in the history of Holland House, London, is used as a private dining room and banquet hall and has already become very popular; the decorations are superb. Magnificent curtains of plush on which are heavily embroidered *fleur-de-lis* fall in artistic folds, while the furniture of natural cherry picked out with gold and elaborately carved, adds to the picture.

Private dining rooms for parties of four and upwards, are on the second floor.

A spacious drawing room, with copies of the mantels in Holland House, London, are on the second floor for the general use of the guests and patrons of the house; here, also, is the writing and reading room for ladies, which is at the disposal of gentlemen who do not enjoy the downstairs rooms, where smoking is allowed.

There are 350 Rooms at the disposal of the public, every one magnificently furnished and containing every known device leading to the comfort and health of their occupants.

The important fact that this hotel is positively fire-proof insures a feeling of confidence and safety among its guests.

Bestimmung der Römer lag nach einer andern Seite hin: sie bethätigte und erfüllte sich in der Staats-, Kriegs- und Rechtskunst, nicht zu vergessen die Unrechtskunst. Auf dem Schutt der antiken Welt, welche in ihrer Altersschwäche durch das Christenthum geistig überwunden und durch die Völkerwanderung materiell in Trümmer geschlagen worden war, erhob sich sodann als Basis der modernen Literatur im weitesten Sinne das christliche Dogma und die christliche Mythologie. Ihre Tochter, die Romantik, wurde die Muse der
Dichtung des Mittelalters und schlug zu
auf. Von hier aus beherrschten ihre In
west- und süd-europäischer Nationen. Ar
italische Literatur unterworfen, weil in
vornherein in der wieder angebahnten
Gegengewicht fand, was aber für die Ent
kein Glück war, indem die klassische Reminis
zu einer unvolksthümlich-gelehrten machte.
mäßigsten erblühte die romantische Dichtu
Die spanische Literatur, von der volksth
mäßigen Lyrik und von dieser zum auf rel
vorschreitend, darf sich rühmen, die national
Mit der spanischen wetteifert an organischer
ebenfalls auf dem Fundament der Volkspo
ein reiches und nationales Drama, aufgeb
tische Dichtung Deutschlands zeichnet sic
Zug seelenvoller Innigkeit aus und diesen
Fremde geholte romantische Stoffe, sondern a
umgebildete Heldensage zu legen, wodurch all
sehr stark beeinträchtigt worden ist. Mit F
land den Mangel eines nationalen Theater
alterlich-religiösen Elementen bei uns natur
gehen müssen, wo der Tumult der Reforma
jährigen Krieges unsere Nationalität in ihr
von romanischen Einflüssen, hat sich in der
Riesenhaftigkeit der Phantasie entfaltet, w
daß hier alles weich und verschwomme [...] schroff und zackig ist. Auch
die altslavische Volkspoesie hat [...] skandinavischen, unabhängig
von der Romantik entwickelt und [...]thümlichkeit einer vorwiegend
historischen Färbung; die modern[...]ratur dagegen ist, wie ja die
moderne Kultur der Slaven übe[...]eg ein Produkt der Nachahmung
westeuropäischer Muster.

Schon im Mittelalter re[...]nung eines Zusammengehörens der
europäischen Nationen, einer [...]ölkerfamilie. Die Idee des Papst-

CALENDAR 1899.

JANUARY

S	M	T	W	T	F	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

FEBRUARY

S	M	T	W	T	F	S
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28				

MARCH

S	M	T	W	T	F	S
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

APRIL

S	M	T	W	T	F	S
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

MAY

S	M	T	W	T	F	S
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

JUNE

S	M	T	W	T	F	S
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

JULY

S	M	T	W	T	F	S
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

AUGUST

S	M	T	W	T	F	S
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

SEPTEMBER

S	M	T	W	T	F	S
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

OCTOBER

S	M	T	W	T	F	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

NOVEMBER

S	M	T	W	T	F	S
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

DECEMBER

S	M	T	W	T	F	S
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

thums sowohl als der Gedanke einer Weltobmacht des „Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation" nährten diese Ahnung, welche durch die Kreuzzüge zeitweilig sogar eine Wirklichkeit war. Daß die Kreuzzüge auch eine große literarische Bedeutung hatten, indem sie die Verbreitung des Geistes südlicher Romantik nach dem Osten und Norden unseres Erdtheils wesentlich förderten, weiß jedermann. Ein dauernderes Band der Wechselwirkung zwischen den europäischen Literaturen, als die angegebenen mittelalterlichen Motive gebildet hatten, wob sich jedoch erst vom 16. Jahrhundert an und zwar unter der Einwirkung der wieder erwachten klassischen Studien und des seine großartige reformistische Wirksamkeit beginnenden Skepticismus und Kriticismus. Die Ueberlieferungen der antiken Welt, die griechisch-römischen Literaturschätze wurden mehr und mehr ein gemeinsames Gut aller Gebildeten. Wer sich dieses Besitzthums mit dem meisten Geschick und Eifer zu bedienen wußte, hatte die Lenkung der literarischen Bewegung Europa's. So war im 16. Jahrhundert diese Führerschaft bei den deutschen Humanisten und Reformatoren, während im 17. die italische und spanische, im 18. die französische, im 19. endlich die englische und abermals die deutsche Literatur den Ton angab und angibt. An italische und spanische Vorbilder sich lehnend, stellte Frankreich am Wendepunkt des 17. und 18. Jahrhunderts für die gelehrte Hofdichtung die „klassischen" Muster auf, wie es später durch seine skeptische und revolutionäre Literatur die Emancipation der Geister vom kirchlichen und politischen Dogma signalisirte. Dann kam England an die Reihe, um mit den gesunden Elementen seiner ältern und neuern Dichtung, insbesondere mit shakspeare'schen, die deutsche Klassik zu befruchten, und von dieser, wie von der ihr auf dem Fuße nachtretenden deutschen Neu-Romantik gingen sofort leuchtende und zündende Stralen in alle Länder aus. Die Pseudoklassik wurde in Frankreich, Italien und Spanien gestürzt und diese Nationen, sowie die Skandinaven und Slaven, die Magyaren und Neugriechen, allen voran und mit glänzendstem Erfolge die Engländer, bedienten sich der neuromantisch-nationalen Anschauungen als eines Verjüngungsmittels ihres Schriftthums. Zu den wieder erweckten romantischen Motiven gesellten sich aber, vorab in Frankreich, Motive modernster Natur, welche man, weil sie sich mit der Kritik der Gesellschaft befassen, sozialistische zu nennen pflegt. Spuren dieses aus Frankreich importirten Sozialismus begegnet man überall in der europäischen Literaturthätigkeit der neuesten Zeit. Doch ging die Schwindelperiode dieser ursprünglich aus einer Mischung von Wertherismus und Childe-Haroldismus entsprungenen Richtung bereits vorüber. Für die deutsche Literatur ist mit Schöpfungen wie Göthe's Hermann und Dorothea, Schillers Wallenstein und Tell, Heinrich von Kleists Hermannsschlacht und Körners Kriegslyrik die Wendung vom Kosmopolitismus zum Nationalismus eingetreten. Seitdem die jungdeutsche Französelei vorübergegangen, wie andere französische Tagesmoden auch vorübergehen, ist

es den Deutschen mehr und mehr zum Bewußtsein gekommen, daß die Idee des Vaterlandes die Seele aller Kulturarbeit sein müsse und demnach auch das Grundmotiv der Literatur. In diesem Prinzip, welches, richtig gefaßt und richtig angewandt, unserer Universalität keinen Abbruch thut, lag die Hoffnung auf den Ausbau der Einheit, Macht und Größe unseres Volkes, — eine Hoffnung, welche mittels des wundersam heldisch und herrlich geführten Krieges von 1870—71 schöner, als die begeistertste Vaterlandsliebe je zu ahnen gewagt hätte, sich zu erfüllen begonnen hat. Und worauf wir am meisten stolz sein dürfen, ist, daß unsere nationale Wiedergeburt eine Zeugung des Geistes war, bevor sie ein Werk der materiellen Kraft wurde. Die Idee der deutschen Einheit ging der politischen That voran wie der Blitz dem Donner. Auf dem Amboß geduldiger Kulturarbeit hat der Hammer des Gedankens das deutsche Siegesschwert geschmiedet und alle, welche mitschufen an unserer Wissenschaft und Literatur, an unserer Philosophie, Geschichteschreibung, bildenden Kunst, Dichtung und Musik, haben auch mitgeschaffen an dem neuen deutschen Reichsbau.

Erstes Kapitel.

Der Orient.

Soweit es der sprachwissenschaftlichen, mythologischen und historischen Forschung bislang gelungen ist, das über den Anfängen der Geschichte der Menschheit brütende Dunkel mälig zu lichten, darf als feststehend angesehen werden, daß die Ländermassen, welche auf der östlichen Halbkugel zwischen den Stromgebieten des Nils und des Hoangho sich lagern, die Stätten ältester Kultur gewesen sind. Die endgiltige Entscheidung der noch immer schwebenden Streitfrage, wo die menschliche Kulturarbeit zuerst angehoben, ob in den Niederungen am gelben Flusse oder im schwarzerdigen Lande des Phtah oder in den Quellgebieten des Indus und Oxus, dürfte noch lange auf sich warten lassen. Vielleicht kann sie, als zuletzt identisch mit der Frage der Abkunft des Menschengeschlechts von einem oder von mehreren Urpaaren, gar nie unwidersprechlich beantwortet werden. Immerhin ist es das Wahrscheinlichste, daß die Kultur der Chinesen und der Aegypter, der Arier (Inder und Iraner) und der Semiten zwar nicht gleichzeitig, aber doch in nicht allzugroßen Zwischenräumen und von einander unabhängig sich zu entwickeln begonnen habe, und gewiß ist, daß die Bildung dieser Völker als die älteste dasteht.

Ostwärts also hat sich der Blick dessen, welcher die Geschichte der geistigen Thaten des menschlichen Geschlechtes erzählen will, zuvörderst zu wenden. Dort sind die Quellen zu suchen, von welchen Ströme von Nationen über den Erdboden ausgegangen. Dort schritt der Mensch am Stabe der religiösen Idee zuerst aus dem Kreise der Thierheit heraus, den Blick himmelwärts hebend, die leuchtenden Gestirne um eine Antwort auf die Räthselfrage seines Daseins anzugehen. Dort zuerst wandelte sich der Mensch vom schweifenden Jäger und Nomaden zum seßhaften Ackerbauer, um auf der Grundlage dieser Lebensweise soziale und staatliche Gesittung, Kult, Kunst und Wissenschaft aufzubauen. Dort demnach, wo zu allen materiellen, ideellen und sittlichen Errungenschaften der Menschheit der Grund gelegt worden ist, hat sich auch die Phantasie zuerst schaffungskräftig geregt, um wie die Wunder des Universums so die Tiefen der Menschenbrust

zu beleuchten, die Idee der Religion mythologisch auseinanderzufalten und die Erinnerung an Vergangenes sagenhaft zu gestalten. So sind die Pfade, welche in ältesten Zeiten der menschliche Genius gewandelt, in der Literatur der Orientalen zu suchen und auch zu finden. Denn der Orient ist für uns kein verschlossenes Buch mehr. Von älteren Versuchen, die Siegel desselben aufzuthun, zu schweigen, ist von der Zeit an, wo im vorigen Jahrhundert des berühmten Engländers W. Jones sechs Bücher Kommentarien über die asiatische Poesie (Poëseos asiaticae commentar libr. VI., 1777) veröffentlicht wurden, das Dichterwort: „Fern im Osten wird es helle, alte Zeiten werden jung" — schön in Erfüllung gegangen. Eine emsige Schar von englischen, französischen, italischen, deutschen und russischen Gelehrten hat uns die literarischen Schätze des Morgenlandes mit glücklichstem Erfolge nahe gebracht, als Sprachforscher, Archäologen, Erläuterer und Uebersetzer. [1])

Die ganze Literatur des Orients trägt ein dichterisches Gepräge, weil die Phantasie der Grundcharakter seiner gesammten Geistesthätigkeit war und ist. Nicht als ob es dieser Literatur an Gefühl, an Geist, an Witz fehlte, aber die Einbildungskraft bleibt, wenn wir die Chinesen ausnehmen, doch immer das übermächtige Motiv alles Dichtens und Denkens der morgenländischen Völker. Diese überreich quillende Phantastik hat die Orientalen mit sehr wenigen Ausnahmen verhindert, das künstlerische Maß und die harmonische Selbstbeschränkung zu finden. Ihrem Phantasie-Ideal fehlt die plastische Fixirung. Sie vermochten nicht zu der Einsicht durchzudringen, daß reinste Schönheit nur in der Umgränzung des Menschlichen zu finden sei. Ein endloses Gewoge zauberhaft dahinhuschender, sich drängender und verdrängender Bilder, Gemälde ohne Schatten und Perspektive, ein Zerfließen und Zerflattern der Gestalten in's Nebelhafte, Ungeheuerliche, ein Verflüchtigen alles Wesenhaften und Thatsächlichen in Symbolik und Allegorie, ein Verfäuseln des Gedankens in mystische Dunstwolken, ein Herabsinken des Hohen und Idealen in gemeine Sinnlichkeit und lascive Genußgier, ein orgiastischer Rausch von Wollust und Grausamkeit, dazwischen erhabene Orakeltöne, Sprüche tiefsinniger Weisheit, innige Herzenslaute: — so ist die orientalische Poesie. Im Uebrigen folgte

---

[1]) Wir Deutsche besitzen einen Reichthum von Dolmetschungen orientalischer Dichtung, wie ihn kein zweites Volk aufzuweisen hat. Eine sehr umfassende, mit Kenntniß und Geschmack getroffene Auswahl aus diesem Reichthum gibt die „Polyglotte der orientalischen Poesie. In metrischen Uebersetzungen deutscher Dichter." Mit Einleitungen und Anmerkungen von H. Jolowicz, 1853. — Von dem Gange, den Mühsalen und Ergebnissen der Studien und Arbeiten, welche die europäische Gelehrsamkeit der sprachwissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen und literarhistorischen Erforschung des Morgenlandes widmete, geben allseitig-belehrendes Zeugniß die stattlichen Bändereihen der „Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft," des „Journal of the asiatic society" und des „Journal asiatique."

sie, soweit bis jetzt ein abschließendes Urtheil hierüber möglich ist, überall, wo sie einer selbstständigen Entwickelung genoß, den allgemeinen Entwickelungsgesetzen literarischen Schaffens, welchen zufolge die poetische Aeußerung vor der prosaischen sich bildete, die Volkspoesie als Wegbahnerin der Kunstdichtung voranschritt und innerhalb der letzteren erst die episch-lyrische, dann die strengepische, hierauf die reinlyrische und endlich die dramatische Form zur Gestaltung und Geltung gelangte. Was das Drama angeht, so muß in Betreff desselben freilich sogleich eine Einschränkung gemacht werden, indem selbst die bedeutendsten dramatischen Anläufe der Orientalen, also die der indischen Dramatiker, das Wesen dieser Kunstgattung nicht erreichten. Denn dieses Wesen beruht auf der freien Selbstbestimmung des Individuums und zu solchem Individualismus ist der orientalische Geist nirgends vollständig gelangt. Nicht im Ormuzddienst, selbst im Jahvethum nicht, von Brahmismus und Buddhismus gar nicht zu reden; und daß vollends der bleierne Fatalismus des Islam nicht geeignet war, die dramatische Poesie zu begünstigen, liegt auf der Hand. Ebenso unzulänglich wie die Dramatik war und blieb die historische Kunst der Orientalen. Ihre Geschichtschreibung ist, mit sehr spärlichen Ausnahmen, nur ein kritikloses Erzählen nach dem Hörensagen, und da der poetische Schmuck im Orient ein wesentliches Zubehör des historischen Stils, so ist einleuchtend, wie leicht hier das Wesen dem Schein geopfert werden konnte und mußte. Alle morgenländische Historik erinnert daher mehr oder weniger an die Geschichte von jenem tatarischen Chan und seinem Spaßmacher. Der Chan hatte sein Leben und seine Thaten durch seinen Hofhistoriographen beschreiben lassen und gab diesem Werke den Titel „Tausend und eine Wahrheit," worauf ihm sein Spaßmacher als richtigeren Titel „Tausend und ein Märchen" vorschlug, was ihm freilich tausend und einen Streich auf die Fußsohlen eintrug, eine echtorientalische Antikritik einer unliebsamen Kritik.

1.

China.

Die Nationalliteratur eines Volkes ist zugleich Ausfluß und Spiegelung seines Nationalcharakters. Diese Erweiterung des berühmten buffon'schen Axioms: „Le style c'est l'homme!" findet auch auf die Chinesen Anwendung. China nennt sich mit Fug das „Reich der Mitte," denn Zweck und Art seiner vieltausendjährigen Kultur war, zwischen Himmel und Erde die rechte Mitte zu halten. Dieser oberste Grundsatz bestimmte den religiösen, sittlichen, sozialen und literarischen Charakter des Chinesenthums. Wir treffen da nichts von Indiens himmelstürmender Entsagung und Selbstpeinigung, nichts

von des Zoroasterthums tapferem und kampffreudigem Haß des Bösen; da ist alles glatt, mild, nüchtern, philisterhaft, mittelmäßig; denn „die Tugend liegt in der Mitte," sagt Meng-tse. Maßhalten ist es, was das Universum im Gleichgewicht erhält, weßhalb denn Mäßigung in allen Dingen das Klügste und Beste. So ein chinesisch tugendhafter Philister ist in seiner Art auch so eine niedliche Kleinigkeit, wie die chinesische Lackwaaren- und Beinschnitzerei-Fabrikation sie liefert. Der Chinese in seiner Mittelmäßigkeit, hausbackenen Gemüthlichkeit und umständlichen Höflichkeit wäre das Urbild eines Fanatikers der Ordnung, falls er überhaupt Fanatiker sein könnte. Jedoch war und ist das chinesische Evangelium der Mittelmäßigkeit weit entfernt, alle seine Bekenner bei seinen Lehren festzuhalten. Im Schlechten und Frevelhaften hat auch China Extreme ausgebrütet. Wir wissen von chinesischen Kaisern, welche einen Zeitvertreib darin suchten, schwangeren Frauen den Leib aufschneiden, ihre Maitressen lebendig sieden, ihre Höflinge rösten zu lassen. Die höheren Stände waren schon frühzeitig durch die Bank verderbt. Weibische Eitelkeit und hofräthlicher Dekorationsschwindel, kriechende Niederträchtigkeit nach oben, brutaler Hochmuth nach unten, Falschheit und Heuchelei, Feilheit und Feigheit, Habsucht und raffinirte Wollust, das sind die Früchte, welche die chinesische Sittlichkeit in der Hof- und Beamtenwelt zeitigte.

Unter dem Volke hat mehr Einfachheit und Wahrhaftigkeit sich erhalten; mit einer fast beispiellosen Arbeitsamkeit verbindet sich in diesen Kreisen Genügsamkeit und ein gewisser leichter Lebensmuth, der aber auch leicht in sein Gegentheil umschlägt: Selbstmord ist unter allen Ständen sehr häufig. Als Höchstes schätzt der Chinese das Familienglück. Die Ehe ist ihm ein wichtiger, durch sorgfältige gesetzliche Bestimmungen geregelter Akt. Die Frau hat in China eine soziale Stellung und Geltung wie sonst in keinem Lande des Orients. Weibliche Sittsamkeit und Treue wird hoch gepriesen, das leichtverletzbare Wesen echter Weiblichkeit in zarten Bildern dargestellt. Das Verhältniß zwischen Eltern und Kindern ist ein inniges, und wie die Pflicht der Erziehung auf seiten der Eltern für eine heilige gilt, so auf seiten der Kinder die Fürsorge für das Alter der Eltern. Familienhaftigkeit und Familienpietät, die Glanzpunkte des Chinesenthums, sind zugleich die bestimmenden Elemente des Chinesenthums, sind zugleich die bestimmenden Elemente der staatlichen und literarischen Entwicklung desselben. Aber freilich wurden und werden Ehe- und Familienleben stark beeinträchtigt durch die Vielweiberei der Vornehmen sowie durch das gräuelvoll wuchernde Prostitutionswesen. Als kleinzugeschnitten, gekünstelt, bizarr, verschnörkelt bezeichnen alle denkenden und unparteiischen Beobachter das Wesen der chinesischen Gesellschaft. Man kann die in steifem Zopfstil sich bewegende oder vielmehr beharrende das Rokoko der Menschheit nennen. Da der chinesischen Weltanschauung zufolge die irdische Bestimmung des Menschen seine wahre und einzige und ihm die Erde zur Er-

füllung seiner Bestimmung angewiesen ist, so findet der Chinese die Verwirklichung seines Ideals im Staat und zwar im chinesischen Staat, welcher als wirklich gewordene Vernunft keinen andern als gleichberechtigt anerkennt. Nur der Chinese ist ein mit Vernunft und Bildung begabter Mensch, weil er chinesischer Staatsunterthan; alle übrigen Völker sind und bleiben Barbaren. Der Staat ist das Abbild des ewigen Zweifachen, Yang (Himmel) und Yn (Erde). Der Kaiser repräsentirt den Himmel, das Volk die Erde. Zwischen Himmel und Erde, d. h. zwischen Thron und Volk, bildet die strenggegliederte Beamtenhierarchie (Mandarinenthum) eine Mittelstufe. Staat und Kirche, Mandarinenthum und Priesterthum sind eins, das bürgerliche Gesetz ist das Sittengesetz, Gehorsam gegen die Staatsgesetze ist Frömmigkeit.

Die Sage will, um das Jahr 2950 v. Chr. habe Fo-hi unter dem von den Gebirgen Hochasiens nach China herabgestiegenen Volke durch Einführung der Ehe und anderer Ordnungen den chinesischen Staat begründet. Um 2350 v. Chr. habe dann Yao diesen Staat auf patriarchalisch-bureaukratischer Grundlage neu organisirt. Mit dem Yo beginnt um das Jahr 2200 v. Chr. die Dynastie Hia und hebt zugleich die strikte Verwirklichung der auf unbedingte Bevormundung des Volkes gerichteten chinesischen Staatsidee an. Da wir erst hier auf historischem Boden stehen, so sehen wir also schon bei den Anfängen seiner Geschichte das chinesische Volk unter die bureaukratische Schablone gebracht. Daraus erklärt sich, daß schon in den älteren und ältesten Ueberlieferungen der Chinesen nicht etwa, wie in denen anderer Völker, das Wunderbare und Heroische vorschlägt, sondern ein praktisch-verständiger Ton um nicht zu sagen ein nüchtern-philisterhafter. Es ist charakteristisch, daß China eigentlich gar keine Heldensage besitzt. Sogar schon das Dichten und Trachten der Fürsten seiner Sagengeschichte ist vielmehr ein prosaisch-schulmeisterliches als heldenhaftes, civilisatorisch allerdings, aber auch erzpedantisch und bureaukratisch. China's Helden sind Polizeikommissäre, seine Heroologie ist ein Kodex von Verwaltungsedikten.

Wie immer es sich mit dem gepriesenen Patriarchalismus des chinesischen Systems in den Urzeiten verhalten haben mag, gewiß ist, dieses System war im 6. Jahrhundert v. Chr. einer so vollen Verderbniß verfallen, daß eine durchgreifende Reform dringend nöthig wurde. Der Reformer fand sich in Kong-fu-tse oder Kong-tse, latinisirt Konfucius (550—479 v. Chr.). Im Staatsdienst stehend, beschäftigte sich dieser ausgezeichnete Mann viel mit den alten Ueberlieferungen, sammelte, sichtete, ordnete und ergänzte die alten Schriftdenkmäler der chinesischen Kultur und trat dann, mit diesen Dokumenten ausgerüstet, als Religions- und Sittenlehrer unter seine verwilderten Zeitgenossen, ganz im chinesisch-konservativen Geist erklärend, daß er nicht als Neuerer komme, sondern nur als Erneuerer des Alten („Ich streue nur gleich dem Landmann empfangenen Samen unverändert in die Erde"). Das Loos aller

bedeutenden Menschen: Verkennung, Undank, Elend und Verfolgung, wurde auch ihm nicht erspart; aber sein Werk überlebte ihn und die dankbare Nachwelt verehrte ihn als „Fürsten der Weisheit." Unter den Erläuterern und Ergänzern von Kong-tse's Staatsphilosophie stehen Meng-tse (um 360 v. Chr.) und Tschu-tse (um 1150 n. Chr.) voran. Im Gegensatz zu der nationalchinesischen, durchaus auf das Diesseits und die Wirklichkeit gestellten Religions- und Staatslehre des Kong-tse, hatte der etwas ältere Zeitgenosse desselben Lao-tse (geb. zu Ende des 7. Jahrh. v. Chr.), eine Sekte gestiftet, deren Grundsätze in dem „Tao-te-king" niedergelegt sind. Diese Tao-Religion (Vernunftreligion) scheint aus dem Brahmismus entsprungen zu sein. Lao-tse lehrte nämlich, der konkreten Vielheit der Dinge liegt eine abstrakte Einheit zu Grunde, die Vernunft (Tao, ganz ähnlich dem indischen Tad, Aum, Brahm). Es ist dies die Wurzel aller Wesen, es zweigt sich in die Dinge aus. Aber diese Auszweigung des Tao ist nur eine unwahre, scheinbare, d. h. die Welt der Erscheinungen ist nichtig und durch Verneinung derselben, durch gänzliches Sichversenken in sich selbst muß der Mensch diese Nichtigkeit, diesen Schein aufheben und zur Wiedervereinigung mit dem Tao nach dem Tode sich reif machen [1]).

Die Urkunden der geistigen Arbeit von Alt-China, wie Kong-tse sie gesammelt und redigirt hat, bilden die heiligen King (Bücher [2]) des Reiches der Mitte. Ihr wesentlicher Inhalt mag an 18 Jahrhunderte älter sein als der chinesische Reformator. Unter diesen King sind an Autorität drei vortretend: 1) der Y-king, dunkle, nachmals moralisch ausgelegte Andeutungen über Entstehung und Wesen der Natur enthaltend; 2) der Schu-king, welcher die alte, auf Yao zurückgeführte, mit politischen Betrachtungen und moralischen Maximen durchflochtene Reichsgeschichte erzählt; 3) der Schi-king, das nationale Liederbuch, dessen älteste Stücke in das 14. Jahrhundert v. Chr. hinauf, dessen jüngste, später hinzugefügte Lieder in das 7. Jahrhundert n. Chr. herab reichen [3]). Der Schi-king enthält in einer Sammlung von 305 Gedichten

---

[1]) Vgl. Lao-tse: Tao-te-king (der Weg zur Tugend), aus dem Chinesischen übersetzt und erklärt von R. v. Plänckner, 1870.

[2]) King bedeutet zunächst einen langen Faden, den Aufzug des Gewebes, die Richtschnur in doppeltem Sinne und ganz gut und bezeichnend könnten wir es durch Leitfaden übersetzen, der wirkliche Faden sowohl, der uns die Direktion gibt, als auch das Buch, durch welches wir eine Anleitung bekommen sollen. Endlich wird es die Norm, Satzung, ein Buch von kanonischem Ansehen, ein klassisches Buch. Plänckner a. a. O. IX.

[3]) **Y-king, ex interpretat. Regis ed. J. Mohl, 1834. Chou-king, trad. par Gaubil, révu par De Guignes, 1770. Chi-king, ex lat. P. Lacharme interpret. ed. J. Mohl, 1830.** Schi-king, dem Deutschen angeeignet von Fr. Rückert, 1833. Schi-king, nach Lacharme's lat. Uebertrag. bearb. von J. Kramer, 1844. Ueber die literar. Geschichte der Chinesen vgl. Schott, Die Werke d. chines. Weisen Kong-fu-tse und

viel Schönes und er ist eine ganz eigenthümliche, durchaus nationale, lyrische Abspiegelung des chinesischen Lebens. Keine Frage, dieses Liederbuch, weitaus das beste Resultat der geistigen Kultur China's, läßt uns in ein bewegtes, farbenhelles, sinniges Treiben blicken. In klaren, oft majestätisch anschwellenden, dann wieder elegisch trauernden und zuweilen scherzhaft kichernden Liedern und Bildern zeichnet es die Einfachheit, Würde und Anmuth des altchinesischen Volkslebens. In erhabenen Strophen wird das Walten der höchsten Himmelsgewalt geschildert, in reizenden Wendungen das Geplauder der Liebe wiedergegeben oder der hohe Werth weiblicher Reinheit und Tugend gepriesen. Das Schmerzgefühl der Armen und Unterdrückten macht sich laut neben den Klagen verrathener und gebrochener Herzen. Die alte Reichsgeschichte wird in Romanzen lebendig, der patriotische Eifer erhebt sich mit eindringlichen Mahnungen gegen den staatlichen und sittlichen Verfall, Schranzen und Schmarotzer werden satirisch gegeißelt, Weichlinge und Wüstlinge verwünscht, die Lehren alter Weisheit gnomisch zugespitzt und auch Witz und Humor entfalten mitunter ihre Schwingen.

Mit dieser im Schi-king niedergelegten Volkspoesie hält die spätere Kunstdichtung der Chinesen keine Vergleichung aus. Das Ideal der Mittelmäßigkeit hatte seine Wirkung gethan, d. h. es hatte in einer starren Stabiliät seine Verwirklichung gefunden. Wie die Gesammtbildung, wie alle literarische Thätigkeit, so wurde auch die Dichtung Sache der bloßen Konvenienz, unterworfen einem geisttödtenden Formalzwang, einem dürren und lästigen Ceremoniell. Die Literatur hat unermeßliche Massen von beschriebenem und bedrucktem Papier aufgehäuft, aber geschaffen eigentlich sehr wenig. China, die realisirte Idee des Polizeistaats, ist unter dem Druck bureaukratischer Despotie so verkommen, daß das gesammte chinesische Staatsleben im Frieden und Krieg nur noch eine traurige Komödie. Das Land zeigt recht klärlich, wohin das patriarchalische, auf die väterliche Gewalt basirte Staatsprinzip zuletzt führe. Die Kinder sind herangewachsen, und weil man sie trotzdem seit 2000 Jahren als Kinder behandelte, sind sie kindisch geworden. In Wahrheit, China hat in seiner Verknöcherung etwas Greisenhaft-Kindisches, welches Mitleid erregen würde, wenn die bombastische Bizarrerie, hinter welcher er sich versteckt, nicht gar so lächerlich wäre.

Als Norm- und Formgeber der chinesischen Kunstpoesie, welche beim Mangel einer Heldensage auch kein Epos erzeugen konnte, gelten die beiden Poeten Tu-fu und Li-thai-pe, deren Lebenszeit in das 8. Jahrhundert

---

seiner Schüler, aus d. Ursprache übersetzt; Klaproth, Asiatisches Magazin, Bd. 2; Davy, On the poetry of the Chinese; Rémusat, Mélanges asiatiques und Nouveaux mélanges asiatiques; M. Müller, Essays, 1869.

n. Chr. fiel.[1]) Besonders berühmt ist der erstere, dessen zahlreiche Gedichte, vorwiegend beschreibender Natur, in den Jahren 1059 und 1065 zuerst gedruckt wurden und noch jetzt der ausgebreitetsten Popularität genießen. Die durch Tu-fu und Li-thai-pe eingeführte metrische Gesetzgebung und Poetik gilt noch heutzutage und das Formelle derselben besteht hauptsächlich darin, daß jeder chinesische Vers einen vollständigen Sinn einschließen muß, daß das Uebergreifen des Sinnes aus einem Vers in den andern durchaus untersagt ist und daß neben der Silbenmessung auch noch der Reim beobachtet wird. Der bis zum Aeußersten getriebene Regelzwang, welcher in der Literatur herrschend wurde, that indessen der Hervorbringung keinen Abbruch und die Lust, Verse zu machen und Bücher zu schreiben, schien mit der Schwierigkeit nur zu wachsen, wozu noch der Sporn kam, daß in China die literarische Thätigkeit und Auszeichnung von jeher im größten Ansehen stand, zu den höchsten Aemtern befähigte und noch befähigt. Deßhalb ist auch der Held in den zahllosen chinesischen Romanen und Novellen, welche Gattung poetischen Schaffens im neuen China vornehmlich kultivirt wurde, meistens ein Literat, der vor allem darnach trachtet, die Staatsexamina mit Ehren zu bestehen und den Doktorhut zu erwerben, um dann seine kleinfüßige Schöne heimführen zu können, die übrigens ihre Ansprüche nicht allzu hoch spannt, indem sie es sich gewöhnlich gefallen läßt, daß ihr Geliebter neben ihr, der seine Herzensflamme geweiht ist, auch noch irgendein zweites Mädchen heiratet, welches ihm von seinem Vater oder vom Kaiser zur Gemahlin bestimmt ist. Die Liebe ist in China zwar sehr sentimental, aber daneben auch höchst praktisch und sie weiß die Forderungen des Herzens ganz wohl mit den Bedingungen einer Staatskarriere in Einklang zu bringen. Uebrigens ist es auffallend, wie sehr die chinesische Novellistik an unsere eigenen sozialen und geselligen Formen erinnert. Die Theevisiten und Punschgelage, das akademische Leben mit seinen Trinkgesetzen, die Doktorhüte und Staatsprüfungen, die Posteinrichtungen, die Hofzeitungen, die Besuche und Kränzchen, die wohlgeölte, es mit den Mitteln zur Erreichung eines Zweckes nicht eben genau nehmende Moral, das Herrendienern und Protektionswesen, die ängstliche Rücksicht auf das Herkommen, das Heucheln und Schmeicheln, Lügen und Betrügen, die Unterthänigkeit nach oben und die Hochfart nach unten, die gesellschaftliche Fäulniß und der konventionelle Firniß, die sittliche Korruption und die gewissenhafte Beobachtung des Anstands, das Haschen nach Genuß und Effekt, die Nichtigkeit der Männer und die Hohlheit der Weiber, die Verzweifelung der Armuth und der Uebermuth des Geldes — tout comme chez nous. Auch in Stil und Form geben uns die chinesischen Romane vielfach Bekanntes, z. B. die in den Text eingewebten Verse, die Ein-

[1]) Ausführlich handelt von diesen beiden Dichtern D'Hervey-Saint-Denys in seinem Buch „Poésies de l'époque des Thang,“ 1862.

theilung in Kapitel, die Motti. Die Erfindung ist indessen in diesen Darstellungen meistens arm, die Verwickelung gekünstelt, die Katastrophe prosaisch. Am bekanntesten ist unter uns der von Remusat unter dem Titel „Les deux cousines“ (deutsch unter dem Titel „Die beiden Basen“ 1827) ins Französische übertragene Roman Yu-Kiao-Li geworden, welcher in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben ist und die Schicksale des Dichters und Gelehrten Sse-Yup und der Jungfer Hung-Ju erzählt. Die eingestreuten Genrebilder aus dem chinesischen Leben übertreffen an Interesse die Haupthandlung weit. Was man in der chinesischen Romandichtung durchaus vermißt, ist eine reiche, schöpferisch gestaltende Phantasie; der chinesische Novellist erzählt viel zu trocken, ich möchte sagen viel zu historisch, er kommt nie über die Konvenienz hinaus und deßhalb sind auch seine Helden so ordinäre Bursche, seine Heldinnen so hölzerne Anstandsdamen. [1])

Freier bewegt sich die Einbildungskraft der Chinesen in ihrem Drama, aber leider meist nur spektakelnd oder possenreißerisch. Ihre Literatur zählt eine Menge von Schauspielen, allein ihre dramatische Kunst befindet sich trotzdem noch in der Kindheit. Ihre Theater sind auf Pfählen erbaute Baraken, die Gesichter der Schauspieler dick mit allerlei Schminke überschmiert, das Orchester spielt unisono, es fehlt ganz an scenischem Apparat. Soll die Oeffnung einer Thüre dargestellt werden, so macht der Schauspieler eine Gebärde, als öffne er die Flügel derselben; aus einer Bewegung der Schenkel eines Helden muß der Zuschauer erkennen, daß derselbe zu Pferde gestiegen sei; mit der Erscheinung von Dämonen und Gespenstern, mit der Darstellung geschichtlicher Auftritte, Schlachten u. s. f. wird ein gräßlicher Lärm verführt. Neuestens scheint sich die Schauspielkunst in China jedoch einigermaßen gehoben zu haben, wenigstens den Berichten Lay's zufolge, der besonders die Pracht der Gewandung und die Richtigkeit der Mimik rühmt. [2])

---

[1]) Eine Sammlung von chinesischen Novellen besitzen wir in den „Contes chinois, trad. par David, Toms, d'Entrecolles,“ Paris 1827 (deutsch, 1827).

[2]) Vgl. Lay's „The Chinese as they are“ (deutsch von J. Wilfert, 1844), S. 98—108, wo von den dramatischen Spielen der Chinesen in der Gegenwart ausführlich die Rede ist; ferner Klaproths „Asiatisches Magazin“ Bd. 1, S. 66—68 und 91—97; Bazine, „Le siècle des Youen;“ Edelstane Du Méril, „Histoire de la comédie“ (I. pér.) und Klein, „Geschichte des Drama's,“ III. 373—498, wo alles zusammengefaßt ist, was über das Theater und die dramatische Literatur der Chinesen bislang in Europa bekannt geworden. Das erste chinesische Drama brachte der Pater Prémare 1731 zu uns herüber und zwar in einer Uebersetzung, welcher er den Titel „L'orphelin de Tchao“ gab. Nach diesem Stücke hat Voltaire sein Schauspiel „L'orphelin de la Chine“ gearbeitet. Erst hundert Jahre nach Prémare lehrte der Engländer Th. Davis die Europäer das erste chinesische Trauerspiel kennen („The sorrows of Han,“ 1830). Zwei Jahre später übersetzte Saint-Julien das Drama „Hoeilan-ki,“ d. h. die Geschichte des Kreidezirkels, ins Französische. Dann gab Bazin in seinem „Théatre Chi-

Die gelehrte Literatur China's ist zu einem ungeheuren Umfang angeschwollen. In zahllosen Bibliotheken sind naturhistorische, mathematische, astronomische und medizinische Bücher aufgestapelt, der encyklopädische Fleiß der chinesischen Gelehrten ist unermüdlich und im vorigen Jahrhundert wurde der Druck eines Werkes begonnen, welches eine Auswahl der Literatur aus allen Zweigen enthalten und zu 180,000 (?) Bänden anwachsen soll. Sehr gerühmt wird die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit der Chroniken und Annalen, welche die Chinesen besitzen, und als Historiker stehen unter ihnen insbesondere Sse-ma-thsian (um 100 v. Chr.), Sse-ma-tsching (um 600 n. Chr.), Sse-ma-kuang (um 1050 n. Chr.) und Matu-an-lin (1300 n. Chr.) in hohem Ansehen.

2.

Indien.

Wenn der weit mehr dem Verstand als der Einbildungskraft entsprungene Quell der chinesischen Poesie bald zu starrer Mechanik gefror, ohne sich frische Zuflüsse zu eröffnen; zu unmächtig, die beengenden Dämme philisterhafter Stabilität, innerhalb welcher er gefesselt ward, zu durchbrechen, und zu selbstgenügsam, um diese Beschränkung auch nur zu fühlen: so erwartet uns dagegen im alten Indien die außerordentlichste Macht und Pracht der Phantasie, welche sich aller Formen der Dichtung bemächtigt, im Heldengedicht, Schauspiel, in Lyrik und Didaktik schöpferisch auftritt, dabei aber in schrankenlosester Willkür Himmel und Erde, Göttliches und Menschliches in ein sinnverwirrendes Getümmel zusammenwirft, in welchem die Menschen zu Göttern, Götter zu Menschen, Pflanzen zu beseelten Wesen, Elephanten und Affen zu denkenden und bewußt handelnden Personen werden. Die behäbige Ruhe China's macht in Indien einer maßlosen Beweglichkeit Platz, und wenn dort die verständige Nüchternheit, welche den Grundcharakter von Land und Volk bildet, gar bald in Eintönigkeit und Kleinlichkeit überging, so reißt uns hier eine rastlose Bewegung in einen betäubenden Rausch, in eine athemlose Phantastik hinein, welche zwischen dem Schönen und Unförmlichen, dem Erhabenen und Gemeinen, Anmuthigen und Ungeheuerlichen unsicher umherschwankt und nur selten der Einbildungskraft

---

nois" (1838) eine Uebertragung von 4 chinesischen Schauspielen, welchen er noch die Uebersetzung des berühmten Drama's „Pipa-ki" (die Geschichte einer Laute) folgen ließ. Davis spricht davon, daß die chinesische Literatur 200 Bände Schauspiele von 187 Dichtern besitze, und Bazin gibt an, daß nur in der Zeit von 1260 bis 1333 n. Chr. in China 81 dramatische Dichter geblüht hätten, welche mitsammen 564 Stücke verfaßten.

Ruhe gönnt, um sich an das Herz zu wenden und aus dessen stürmischen Tiefen einzelne Perlen zu Tage zu fördern. Aber gerade dieses, gerade der Umstand, daß der altindische Geist mitten im Taumel der ausschweifendsten Phantasiethätigkeit sich oft plötzlich zu fassen, zu zierlichen Formen, zu goldhaltigen Gedanken zusammenzudrängen vermag, ohne dabei auch nur einen Augenblick seiner schöpferischen Kraft verlustig zu gehen, ist ein kräftiger Beweis seines Reichthums, seines Werthes. Die maßvolle Schönheit, die plastische Dichtigkeit und Rundung, welcher wir bei den Werken der Griechen begegnen werden, konnte er freilich nie erringen und mußte deßhalb vom erhabensten Schwung immer wieder zu gestaltloser Zerflossenheit, zu nebelhaftem Unsinn herabsinken, wie eben alle Freiheit, die sich selbst nicht zu beschränken weiß, in Anarchie verläuft. Größe und Erhabenheit, selbst inniges Herzensleben vermag auch die Anarchie zu erzeugen, aber reine Schönheit ist ohne Maß und Gesetz unmöglich. Die Freiheit der indischen Phantasie ist eine anarchische, die der griechischen eine gesetzmäßige.

Die Sprache, in welcher die Geisteserzeugnisse des alten Indiens verfaßt sind, ist das Sanskrit, d. h. die heilige, die vollkommene Sprache, welche seit den Zeiten, in welchen das Land von den siegreich nach Osten vordringenden Mohammedanern unterjocht wurde, eine todte d. h. nicht mehr im gewöhnlichen Leben gebrauchte und verstandene Sprache ist und nur von den Brahmanen erlernt wird, damit sie die heiligen Schriften verstehen. Eine Hauptwurzel des großen indogermanischen Sprachstamms, ist sie mit der altpersischen, gothischen, griechischen, lateinischen und lithauischen Sprache verwandt und die Mutter einer Masse von Volksdialekten, die jetzt in Indien gebräuchlich, von der Schriftsprache aber oft so verschieden sind, daß in manchen Gegenden Sanskritinschriften ohne weiteres als unentzifferbar gelten. Aus dem Reichthum, der Geschmeidigkeit, Vielseitigkeit und dem wohlgeregelten Bau dieser Sprache hat man, auch abgesehen von den in derselben verfaßten Schriftwerken, mit Recht auf die hohe Kultur des alten Indiens geschlossen, bevor dieselbe durch die muhammedanische Invasion und Bejochung in ihrer ferneren Entwicklung nicht nur gehemmt, sondern auch in Verwilderung aufgelös't wurde. [1]) Von

---

[1]) Ueber das Kulturleben Altindiens, mit Inbegriff der literarischen Thätigkeit, sind zu vergleichen: Fr. Schlegel, Ueber die Sprache und Weisheit der Inder; A. W. Schlegel, Indische Bibliothek; Bohlen, Das alte Indien; Benfey, Indien (in der Ersch- und Gruber'schen Encyklopädie); Lassen, Indische Alterthumskunde; Rhode, Die religiöse Bildung der Hindus; Weber, Vorlesungen über die indische Literaturgeschichte; Weber, Indische Studien; Roth, Zur Geschichte und Literatur des Veda; Duncker, Geschichte des Alterthums, 2. A. II, 1—296; M. Müller, Chips from a German workshop (I, Essays on the science of religion; II, Essays on mythology, traditions and customs). Außer den gelegentlich im Texte namhaft gemachten Verdeutschungen indischer Poesie seien hier genannt Holtzmanns Indische Sagen, 2 Bde.; Hoefers Indische Gedichte, 2 Thle.; Meiers Klassische Dichtungen der Inder, 3 Thle.

dieser Bildung geben außerdem die zahllosen Ruinen Ostindiens und seiner Inseln Zeugniß, sowie die Nachrichten, welche sich bei Herodot, Arrian und andern Schriftstellern der Griechen, bei den ältesten arabischen Dichtern und in den Berichten alter Seefahrer und Reisenden, Vasco de Gama, Marco Polo und anderer, finden. Ganz zweifellos aber wird das Vorhandensein einer hohen Bildung im alten Indien durch den reichen Literaturschatz, dessen Fülle in Europa zuerst durch die reiche Sammlung von Sanskritschriften bekannt wurde, welche der verdienstvolle Colebrooke i. J. 1816 nach England brachte, und der seither von Jahr zu Jahr europäischen Augen mehr und mehr erschlossen worden ist.

Mit dieser erweiterten Kenntniß befestigte sich die schon geäußerte Ansicht, daß über alle geistige Thätigkeit Alt-Indiens die Phantasie eine wahrhaft zügellose Oberherrschaft führte. Daher auch in der indischen Literatur die ganz unverhältnißmäßige Begünstigung der poetischen Formen auf Kosten der Prosa, eine so weit gehende Begünstigung, daß nicht nur die heiligen Schriften der Inder, sowie ihre Gesetze, ihre Sagen zum weitaus größten Theil in Versen geschrieben sind, sondern auch ihre Lehrbücher der Grammatik, Geschichte, Mathematik, Medizin und Geographie, während ihre Philosophie geradezu Lehrdichtung ist. Ihre ganze Kulturarbeit verwandelte sich in Poesie, deren formale Ausbildung darum auch eine beispiellose gewesen ist. Keine andere Sprache, selbst die deutsche nicht, kommt an Anzahl und kunstvoller Mannigfaltigkeit der Versmaße dem Sanskrit gleich. Bei dieser ungezügelten Vorliebe für dichterische Anschauungen und Formen konnte es aber nicht ausbleiben, daß in Indien die Einbildungskraft zu einer krankhaften Ueppigkeit vergeilte, welcher zufolge die indische Literatur — im Ganzen und Großen, wohlverstanden! — aller Vernunft Hohn spricht und Trotz bietet. Schon die kolossale Willkür, womit die indische Einbildungskraft mit der Chronologie umgeht, kann dies darthun. Die Durchschnittsdauer vom Leben der Frommen und Heiligen beträgt da 80—100,000 Jahre. Der erste König, der erste Einsiedler und der erste Heilige der indischen Mythengeschichte brachte es sogar zu einer Lebensdauer von 8,400,000 Jahren [1]). Bei einer solchen mit ganz sinnloser Verehrung für das Alterthum verbundenen Hyperbelhaftigkeit ist es ganz in der Ordnung, daß die Inder alles Bedeutende in unvordenkliche Zeitfernen zurückzusetzen lieben. Nach ihrer Berechnung ist z. B. das Gesetzbuch des Manu ungefähr zwei Milliarden Jahre alt, während die nüchterne europäische Kritik demselben nicht einmal ein Alter von 3000 Jahren zugesteht. Wie dieses Spiel mit Zahlen, so ist auch das indische Spiel mit Begriffen ins Monströse, Fratzenhafte gesteigert. Eine Märchenstimmung beherrscht alles. Diese Stimmung ist aus dem indischen Religionsprinzip er-

---

[1]) Asiatic researches, IX, 305.

wachsen, aus einem Pantheismus, welcher den Unterschied zwischen Beseeltem und Unbeseeltem, zwischen Mensch, Thier und Pflanze aufhebt und in seiner letzten Konsequenz die Welt überhaupt als einen Schein ansieht, zu welchem sich auseinanderzufalten die göttliche Urkraft (Mahan-Atma, Tad, Aum, das Brahm) nur durch Bethörung vermocht wurde, indem sich in ihr der mythisch als Weltmutter Maja vorgestellte Zeugungstrieb regte. Von der Maja berückend umgaukelt, entfaltete sich das Brahm zur Welt; allein hiermit versündigte sich die göttliche Ursubstanz an sich selbst, folglich existirt die Welt nur unrechtmäßig, folglich existirt sie eigentlich gar nicht: sie ist nur ein Traumbild, ein Phantom. Nachdem sich die indische Weltanschauung zu dieser Abstraktion hinaufgegipfelt, war sie im eigentlichen Sinne des Wortes Weltschmerz, wie in einer Episode des Mahabharata ausdrücklich gesagt ist [1]). Den Weltschein, den Weltschmerz mälig zu vernichten, ist die Aufgabe der Askese. Aber mit dieser Forderung der Entweltlichung, Entmenschung tritt der Liebetrieb, die Zeugungslust in Konflikt und so schwankt das indische Bewußtsein und seine Ausprägung in der Literatur unablässig zwischen Wollusttaumel und Bußqual.

Wie schon angedeutet worden, machten die Hindu's einen Zweig in der

---

[1]) „Schmach dem Leben, dem wehvollen, bestandlosen in dieser Welt!
Wurzel des Leids ist's, abhängig, mit Drangsalen erfüllet ganz;
Ein gewaltiger Schmerz haftet am Leben, Leben ist nur Leid!"

Die bittere Wahrheit, daß leben leiden sei, ist freilich nicht allein dem indischen Bewußtsein aufgegangen. Vom Anfang bis zum heutigen Tage haben alle fühlenden Menschen diesen „Weltschmerz" empfunden und haben alle denkenden die Flüchtigkeit und Nichtigkeit des Daseins erkannt. Selbst einer der glücklichsten Sterblichen, die es je gegeben, selbst Göthe hat ganz im buddhistischen Sinne gesagt: „Wir alle leiden am Leben." Von den Dichtern und Denkern aller Zeiten und Völker ist dieses Thema variirt worden. Von den ältesten Poeten des alten Orients bis herab zu einem der jüngsten deutschen (Konrad Krez), welcher als „der Weisheit letzten Schluß" diesen gefunden hat:

„Zuletzt hauchst du den Athem in den Wind —
Ob Gras dein Grab bedeckt, ob Marmorplatten,
Es steht darauf geschrieben: Eitel sind
Die Dinge und das Leben ist ein Schatten."

Ganz irrig ist, was so oft gedankenlos behauptet worden, daß nämlich die Griechen zu gesund gewesen seien, um den „Weltschmerz" zu kennen. Läßt doch schon Homer seinen Glaukos klagen:

„Gleich wie Blätter im Walde, so sind die Geschlechter der Menschen" —

und Sophokles seinen Odysseus (im Ajar) sagen:

„Ich sehe wohl, wir, die wir leben, insgesammt,
Wir alle sind Scheinbilder, leere Schatten nur" —

gerade so, wie Shakspeare seinen Macbeth:

„Das Leben ist ein Wandelschatten nur."

Den Gedanken des großen britischen Sehers: „Wir sind solcher Zeug wie der zu Träumen" — hat der große spanische, Calderon, zum Thema seines tiefsinnigsten Drama's gemacht: — „Das Leben ein Traum (la vida es sueño)."

großen indogermanischen Völkerfamilie aus, zu welcher auch die sogenannten pelasgischen Nationen (Hellenen und Italiker), sowie die Germanen, Kelten und Slaven gehören. Zur Zeit, wo die Indogermanen noch in ihren vermuthlichen Ursitzen nördlich von Kabul und dem Pendschab im Gebirgslande des Hindukusch (Paropamisos) weilten, mögen die nachmaligen Inder, das Sanskritvolk, mit den nachmaligen Baktrern, Medern und Persern, dem Zendvolk, noch einen Stamm gebildet haben. Bei der großen indogermanischen Auswanderung theilte sich dieser Stamm. Das Zendvolk wanderte südwestlich, das Sanskritvolk südöstlich, in das Fünfströmeland (Pendschab) und in das Thalgebiet des Indus, von wo es sich dann weiter in das Gangesgebiet verbreitete. Es ist wahrscheinlich, daß die erobernden Einwanderer den Namen Arier (Arja, Ehrwürdige, Herren, Gebieter) erst im Gegensatz zu den von ihnen unterworfenen Ureinwohnern Indiens angenommen haben. Die Keime ihrer Bildung, ihrer religiösen und sozialen Vorstellungen und Einrichtungen hatten sie aus ihrer Urheimat mitgebracht, aber diese Keime mußten sich nun den neuen Verhältnissen des Volkes analog entwickeln. Die auf einfachen Naturdienst basirten religiösen Anschauungen der Ost-Arier gestalteten sich zu dem theologischen und sozial-politischen System des Brahmanismus in dessen verschiedenen Entwickelungsphasen und diesem Gange folgte das ganze Kulturleben, also auch die Literatur. An der Spitze derselben stehen die Veda's, welche wir daher zunächst in's Auge fassen, um uns sodann der Epik, Lyrik, Dramatik und Didaktik zuzuwenden.

1) Die vedische Poesie. Veda bedeutet Wissen, hat aber später die Bedeutung von Offenbarung erhalten, weil die Inder in den vier Sammlungen vedischer Schriften — Rigveda, Samaveda, Yajusveda und Atharvaveda — das geoffenbarte Wissen, ihre kanonischen Hauptreligionsurkunden verehren. Jeder dieser vier Veden enthält Hymnen, theologische Erörterungen derselben, liturgische Formeln und rituale Vorschriften. Dieser Inhalt veranschaulicht deutlich das Werden und Wachsen des indischen Gottesbewußtseins; er läßt uns die stufenweise Ausbildung Indiens vom patriarchalischen zum komplizirt-hierarchischen Staatswesen mitansehen. Am ältesten und bedeutendsten ist der Rigveda (ed. M. Müller 1849—54. Vgl. Hoefer, Ind. Ged. I, 1 fg. II, 1 fg.). Auch in poetischer Beziehung, denn seine die alten Naturgötter feiernde Hymnik verkündet in erhabener Einfachheit das tiefe Naturgefühl, welches der indogermanischen Rasse überall eigen, wo es durch eine ausgeartete Civilisation noch nicht getrübt und abgestumpft ist. Jedoch darf man auch an den dichterischen Gehalt des Rigveda, welcher 10,580 Rig (Verse) in 1017 Hymnen (Sukta) enthält und in 10 Kreise (Mandala) eingetheilt ist, die wieder in 35 Hauptstücke (Anuvaka) zerfallen, keinen zu hohen Maßstab legen. Diese Vedalieder spiegeln eben nur die primitiven Vorstellungen und einfachen Sitten eines Hirtenvolkes wieder. Ihre Gleichnisse sind meist

von Stieren, Kühen und Rossen entlehnt. Die Götter werden gepriesen, aber der Preisliedsingende vergißt nicht, naiver Weise ein Aequivalent in Gestalt von Reichthum und anderem Segen sich zu erbitten. So z. B. in dem kurzen Hymnus an die Morgenröthe:

„Auf heil'gen Pfaden, Morgenroth, vom Himmelsglanze komm herab!
Die rothen Kühe fahren dich zum Hause hin des Opfernden.
Nah', Himmelstochter, heut' dem Mann, der frommen Segensspruch dir weiht,
Im Wagen ihm, dem glänzenden, dem glücklichen, den du betratst.
Die Vögel, die da fliegen, all' und Menschen und Gethier, das kommt,
Wenn du erschienen, Morgenroth, von jedem Himmelsstrich hervor
Die Nebel scheuchend hat dein Stral die ganze Welt so licht erhellt;
Um Reichthum bittend preisen dich des Kanva Söhne, Morgenroth!"

Das Alter der vedischen Lieder kann mit einiger Bestimmtheit angegeben werden. Es ist nämlich in denselben niemals des Gangesstromes (der Ganga) erwähnt, selbst in den jüngeren nicht. Sie sprechen nur vom Pendschab, sowie vom Indus und der Sarasvati. Demnach waren zur Zeit, wo die Vedahymnen gedichtet wurden, die Arja noch nicht in das Stromgebiet der Ganga vorgedrungen. Nun ist aber weiterhin gewiß, daß um das Jahr 1300 v. Chr. die Arja schon in festgefugter staatlicher Ordnung im Gangeslande saßen, und ihr Vorschreiten dorthin, ihre Eroberungs- und Besiedelungsarbeit haben sicherlich ein paar Jahrhunderte ausgefüllt. Folglich müssen die vedischen Lieder, welche nur das Pendschab- und das Induslands kennen, vor dem Jahr 1500 v. Chr. entstanden sein und dürften die ältesten derselben bis zum Jahr 1800 hinaufreichen.

2) Die epische Dichtung. Mit der Göttersage, wie die Veden sie geben, verband sich in dem Maße, in welchem die Eroberung der Ganges-halbinsel durch das Sanskritvolk vorschritt, die Heldensage und aus dieser entwickelte sich das indische Epos. Die Form desselben ist ein eigenthümliches Versmaß, das Slokas, welches Metrum von vorherrschend jambischem Rhythmus aus einem Doppelvers (Distichon) von je sechszehnsilbigen Versen besteht, deren jeder in der Mitte durch einen Einschnitt (Cäsur) getheilt wird. Den Gang der Entwickelung des indischen Epos hat man sich dem aller alten Epik entsprechend zu denken. An den ursprünglichen, durch mündliche Ueberlieferung gewonnenen Kern einer Heldensage schlossen sich mälig weitere an. Die einzelnen Sagen wurden dann von Rhapsoden weiter ausgeführt und allmälig zu epischen Cyklen zusammengearbeitet. Spätere Sänger erweiterten diese Sagen- und Liederkreise nach allen Seiten hin und in dem Verhältniß, in welchem die echte epische Tradition erlosch, wurden von Sammlern und Redaktoren der späteren Zeit mehr und mehr Zusätze und Episoden in die alten Gedichte hineingeschoben, oft dem ursprünglichen Inhalt ganz Fremdartiges, ja sogar Widersprechendes. So sind denn auch die zwei berühmtesten Epen der Inder, das Mahabharata und das Ramajana, zu riesenhaftem Umfang

angeschwollen; dieses zu 24,000, jenes zu 100,000 Sloken. Die frühesten Urheber, wie die spätesten Ordner oder vielmehr Verwirrer dieser Heldengedichte sind unbekannt; denn daß das erstere einem gewissen Vjasa, das zweite einem gewissen Valmiki zugeschrieben wird, ist ganz bedeutungslos, weil der historischen Begründung völlig entbehrend. Sicher dagegen ist, daß dem indischen Epos der abschließende und vollendende Künstler gefehlt hat, wie das griechische (Ilias und Odyssee) ihn gefunden und theilweise auch das deutsche (Nibelungen und Gudrun). Was das Alter der beiden großen indischen Epen angeht, deren wesentlichen Gehalt aus der späteren episodischen Ueberwucherung desselben herauszuschälen ein Deutscher mit kundiger Hand übernommen hat [1]), so reichen ihre Anfänge unzweifelhaft in die frischeste Heldenzeit des Sanskritvolkes hinauf. Namentlich deuten auch Frauengestalten dieser Epik, wie die Sita, die Damajanti und die Savitri, auf eine Zeit, wo die Werthung echter Weiblichkeit noch nicht in üppiger Vielweiberei untergegangen war. Der Kern des Mahabharata ist ohne Zweifel älter als der des Ramajana, weil dort das Urzeitlich-Heroische, hier das Dogmatisch-Brahmanische überwiegt. Wir besitzen aber beide Epen nur in einer Gestaltung, welche nicht weiter hinaufreicht als in die nächsten Jahrhunderte vor Christus, was sich aus der unsäglich breiten theologisch-hierarchischen Verwässerung des epischen Grundstoffes ergibt.

Das Mahabharata (das große Bharata, d. i. der große Krieg) — erzählt in seinen echtesten und ältesten Bestandtheilen die Sage vom Untergange des Heldengeschlechts der Kuravas durch das Geschlecht ihrer Gegner, der Pandavas. Um diesen, noch dazu in der jetzigen Form des Gedichts in hierarchischem Sinne entstellten und gefälschten Kern hat sich eine ungeheure Hülse von Episoden angehäuft. Einige derselben sind freilich sehr bedeutend, theils durch dichterische Schönheit, theils durch philosophische Eigenthümlichkeit. In der Gattung der ersteren ragen vor allen hervor das außerordentlich zarte und herzinnige, nach dem Namen seiner Heldin betitelte Gedicht von der Savitri (deutsch von Rückert, von Hoefer und von Holtzmann) und das kleine Epos von Nalas und Damajanti (deutsch von Kosegarten, Bopp, Rückert, Meier, Holtzmann), von welchem A. W. Schlegel ohne Uebertreibung geurtheilt hat, daß es an Pathos und Ethos, an hinreißender Gewalt der Leidenschaften wie an Hoheit und Zartheit der Gesinnungen schwerlich übertroffen werden könne. [2]) Die weitaus bedeutendste der philosophischen Episoden des Mahabharata ist die Bhagavadgita, welche zwar auf eine höchst

[1]) Holtzmann, „Rama," 1843. Holtzmann, „Die Kuruinge", 1846. Der Genannte hat in diesen und seinen übrigen Dolmetschungen indischer Epik das Slokas auf eine, wie mir scheint, sehr glückliche Weise dem deutschen Ohr angeeignet.

[2]) Nalus Mahâ-Bhârati episodium. Ed. Fr. Bopp. Ed. III. 1868. Ardschuna's

barocke und geschmackwidrige Weise dem Heldengedichte dergestalt einverleibt ist, daß das in achtzehn große Abschnitte zerfallende Gedicht im Angesicht der beiden in Schlachtordnung gestellten und zum Angriff bereiten Heere vorgetragen wird, allein an und für sich alle Achtung verdient. [1]) Die Bhagavadgita, in Indien fast so hoch angesehen wie die Veda's, trägt in einem ernsten, gehaltenen und einfachen Stile die Lehre von der Unwandelbarkeit des Einen und Ewigen und von der Nichtigkeit der zeitlichen Erscheinungen vor. Sie gewährt demnach eine vollständige Uebersicht der höheren indischen Religionsansichten und ist als eine Hauptquelle dieser uralten Metaphysik zu betrachten, weßwegen ihr auch in Europa große Aufmerksamkeit zu Theil wurde. [2]) — Das **Ramajana** (d. i. der Wandel Rama's; unvoll. Ausg. des Originaltextes von A. W. Schlegel), von welchem in dem Gedichte selber geschrieben steht:

„So lange die Gebirge steh'n und Flüsse auf der Erde sind,
So lange wird im Menschenmund fortleben das Ramajana" —

wird von den Hindu's als ein Heiligthum angesehen, dessen Lesung ein verdienstlicher Akt ist und reinigend und entsündigend wirkt, denn:

„Wer immer trinkt, so lang er lebt, des Ramajana Göttertrank,
Nimmer satt, der sei mir gegrüßt als frommer Weiser, rein von Schuld."

Reise zu Indras Himmel nebst andern Episoden des Mahabharata, übers. von Fr. Bopp. 2. A. 1868.

[1]) Die Bhagavadgita, übers. u. erläutert von F. Lorinser, 1869.

[2]) Als kurze Probe stehe folgende Schilderung eines echten Weisen und Frommen hier nach Fr. Schlegels Uebersetzung:

„Wie am windlosen Ort ein Licht, nicht sich bewegend, dies Gleichniß gilt
Von dem Frommen, der sich besiegt, nach Vollendung des Innern strebt.
Da, wo das Denken freudig wirkt, durch der Frömmigkeit Trieb bestimmt,
Wo er den Geist im Geiste schaut, in sich selber beglückt ist er.
Wer das unendliche Gut, was übersinnlich der Geist ergreift,
Dorten erkennt, mit nichten weicht standhaft der von der Wahrheit ab.
Welches erreichend, er kein Gut höher noch achtet je, als dies,
Worin durch Leiden, noch so groß, standhaft er nicht erschüttert wird.
Immer mehr freu' er sich der Gesinnung, die standhaft ist.
In sich selbst fest den Geist stellend, sinn' er nichts Anderes fürder mehr.
Wohin immer der Geist wandert, der leichte unbeständige,
Von da, dieses zurückhaltend, stell' er sich in die Ordnung fest.
Jener, der ruhig so gesinnt, des Frommen höchstes Gut und Glück
Erreicht er, alles Scheins befreit, Gottes Wesen von Flecken rein.
Immer vollendend sein Innres, wird der Fromme von Sünde frei,
Berührt Gott in der Seligkeit und genießt ein unendlich Gut.
In allen Wesen das Selbst, sieht wieder die Wesen all' im Selbst,
Welcher wiedervereinten Sinns alles mit gleichem Muthe schaut.
Wer nur mich überall erblickt und wer alles erblickt in mir,
Nimmer werd' ich von dem fern sein, noch wird von mir er je getrennt.
Wer den Allgegenwärt'gen, mich, verehrt und fest an der Einheit hält,
Wo immer auch wandeln mag, wandelt der Fromme stets in mir."

Die Idee des Gedichts, auch aus ihrer pfäffischen Verdunkelung immer wieder siegreich aufleuchtend, ist eine wahrhaft großartige: die Nichtigkeit der rohen physischen Kräfte vor der sittlichen Macht. Der Held ist Rama.[1]) Er wird als die siebente Fleischwerdung (Inkarnation) des Gottes Vishnu (bekanntlich die zweite Person der indischen Dreieinigkeit Brahma, Vishnu und Shiva) angesehen und seine Erscheinung in der Zeitlichkeit wurde veranlaßt durch die Klagen, welche zu Brahma aufstiegen über die Wütherei des Riesen Ravanas, Königs zu Lanka (Ceylon) und seiner Gesellen, deren Vermessenheit so weit ging, daß sie selbst den Indra, den Gott der Luft und König der guten Genien, zu bekriegen wagten. Um diesen Unthaten eine Ende zu machen, faßt Vishnu den früher schon wiederholt ausgeführten Entschluß, Menschengestalt anzunehmen, und zwar diesmal als Sohn des Dasharata, der zu Ajodhja (Audh) König war und dem nun von seiner Gemahlin Kausalja Rama geboren wurde, während ihm drei andere Gattinnen drei andere Söhne gebaren, worunter auch Bharata. Rama sollte als der Erstgeborene den väterlichen Thron erben, allein Bharata's Mutter Keikeja weiß es durch Intriken dahin zu bringen, daß Bharata zum Thronfolger erklärt und Rama verbannt wird. Rama zieht in die Wildniß, wohin ihm sein treuer Bruder Lakshmana und seine Gattin Sita folgen. Aus Gram über die Entfernung seines Erstgeborenen stirbt Dasharata und Bharata soll den Thron einnehmen. Allein er weigert sich dessen, geht zu Rama in die

---

[1]) Er wird in einem von Fr. Schlegel (Sprache und Weisheit der Indier S. 238 ff.) übersetzten Bruchstück des Ramajana also geschildert:

„Ikshvakus' Stamm hat ihn gezeugt, Rama heißt er im Menschenmund,
In sich selbst herrschend, großkräftig stralengleich, weit berühmt und stark;
Weise, der Pflicht getreu, glücklich, der jeden Feind bezwingt,
Der großgliedrig und starkarmig, muschelnackig und backenstark,
Von mächtiger Brust und bogenfest, der Feinde Scharen bändigend;
Deß Arm zum Knie hängt, hoch von Haupt, er, der stark, wahrer Tugend reich,
Gleichmüthig, schöngegliedert ist, herrlicher Farb' und würdevoll,
Von festem Bau und großem Aug', Günstling des Glücks und schön zu sehn;
Wohl das Recht kennend, wahrstrebend, seines Zornes Meister, Herr des Sinns.
Der Weisheit tiefgedacht besitzt, rein, mit Heldengewalt begabt,
Schutz und Retter des Weltenalls, Gründer, Erhalter auch des Rechts;
Alle Glieder der Schrift wissend, aller Bücher wohl kundig auch,
Aller Schrift Deutung grundgelehrt, tugendreich, der im Glanze stralt;
Allen Menschen beliebt, bieder, von Geist heiter und hochgelehrt,
Stets die Guten sich nachziehend, wie zum Meer eilt der Ströme Lauf.
Er, der wahr, gleich und gleichmüthig, der einzig und hold von Ansehn ist,
Rama stehend am Tugendziel, Kausalja's Lieb und hohe Lust.
Freigebig wie das Weltmeer ist, standhaft gleich wie der Himavan (Himalaja),
Vishnu ähnlich an Heldenkraft, standhaft so wie der Berge Herr (Shiva),
Zornflammend wie das Weltfeuer und im Dulden der Erde gleich,
Spendend wie der Reichthumsgott, Zufluchtsort dessen, was wahr und recht."

Wildniß und begrüßt den Rama als König. Dieser nimmt indessen die Krone nicht an, sondern überträgt dieselbe dem Bharata und macht sich daran, die bösen Riesen zu befehden, zu welchem Zweck Indra ihm Waffen verleiht. Er tödtet viele der Feinde, worüber sich der Riesenkönig Ravanas höchlich erbos't. Er sinnt auf Rache, entführt mit List Rama's Gattin Sita und tödtet den wunderbaren Geier Jajesus, der Rama's Behausung bewacht. Rama verbrennt den Leichnam des Geiers und aus dem Holzstoß hervor ertönt eine Stimme, welche dem Rama andeutet, was er zu thun habe, um mit seinen Feinden fertig zu werden. Er schließt, dieser weissagenden Stimme folgend, ein Bündniß mit den zwei wunderbaren Affenkönigen Hanuman und Sugriva und tödtet mit Hilfe des letztern seinen furchtbarsten Feind, den Riesen Bali. Hanuman aber schwimmt durchs Meer nach Lanka hinüber, verbrennt die Stadt, bringt viele Riesen um und befreit die Sita. Hierauf gibt Samudra, der Meeresgott, dem Rama den Plan eines Brückenbaus an die Hand, welcher dann auch durch die Affen ausgeführt wird. Auf dieser Brücke führt Rama sein Heer nach Lanka hinüber, erschlägt den Ravanas und findet seine Sita wieder, welche ihm die Bewahrung der ehelichen Treue durch die Feuerprobe beweis't. Dann eilt Rama nach Nandigrama, wo er mit seinem Bruder Bharata vereint in Glanz und Herrlichkeit herrscht und das goldene Zeitalter über sein Land und Volk heraufführt. — An diese Haupthandlung des Ramajana schließen sich viele Episoden an, aus welchen sich besonders zwei durch Bedeutsamkeit und Schönheit hervorheben. Die erstere derselben behandelt die Herabkunft der Ganga (deutsch von A. W. Schlegel und von Hoefer), als welche der heilige Gangesstrom personifizirt erscheint, zur Erde, was sie in Folge eines von seiten Brahma's an sie ergangenen Befehls that, um vom Himmel aus über die Gipfel der Gletscher und Wälder des Himelaja zur Erde und von da in die Unterwelt hinabzufallen und dort die Gebeine von 60,000 erschlagenen Helden mit ihrer Flut zu entsündigen. Diese Episode eröffnet uns auch einen belehrenden Blick in das altindische Bußwesen, welches, obwohl vielfach mit der christlichen Askese zusammenklingend, doch wieder ganz eigenthümliche Seiten darbietet. Die indischen Büßer hatten bei ihren fabelhaften Bußübungen immer bestimmte, oft sehr weltliche Zwecke im Auge und unterzogen sich den Büßungen keineswegs um der Büßungen selbst willen. Wie in der Episode von der Herabkunft der Göttin Ganga durch die mehrere Generationen hindurch währende Buße eines Königshauses das Herabfallen der Göttin erzwungen wird, so büßt sich in der zweiten, die Büßungen des Viswamitra betitelt (von Fr. Bopp in seinem „Konjugationssystem der Sanskritsprache" im Auszug übersetzt), der König Viswamitra förmlich aus seiner Kaste in die höhere, in die Brahmanenkaste hinauf, setzt mit seiner Büßerkraft Himmel und Erde in Schrecken und Noth und macht die ganze Weltordnung wanken. Dies Gedicht ist, wie nicht leicht sonst eines, im Stande, die Kühnheit und Ungeheuerlichkeit der indischen

Phantasie zu zeigen, weßhalb wir einen raschen Blick auf seinen Inhalt werfen wollen. Nachdem der König Viswamitra mehrere tausend Jahre in Glanz und Ruhm regiert und die Erde als Eroberer durchzogen hatte, begab er sich endlich zu den Einsiedlern in die Wildniß, wo auch der heilige Büßer Vasischta mit seinen Schülern sich aufhielt. Dieser Heilige läßt dem König und seinem ganzen Heergefolge eine treffliche Bewirthung zu Theil werden mittels seiner Zauberkuh Sabala, welche alle verlangten Speisen im Augenblick herbeihext. Den König befällt großes Gelüste nach dem Besitz dieser wunderbaren Bestie und er bietet dem Vasischta dafür goldene Ketten und Peitschen, vierzehntausend Elephanten, achthundert Wagen von Gold, elftausend Pferde von edler Rasse und eine Million Kühe. Vergebens. Da nimmt der König die Sabala mit Gewalt. Allein diese tödtet ihm tausend Krieger, kehrt zu Vasischta zurück, erzeugt durch ihr Gebrüll Horden von allerlei Ungethümen, welche die Kriegsmacht Viswamitra's zu Grunde richten, während Vasischta mit der Glut seiner Andacht hundert fürstliche Häuptlinge zu Asche brennt. Allein und verlassen, mit Schimpf und Schmach muß Viswamitra abziehen, verzweifelt jedoch nicht, sondern beschließt durch Bußübungen sich Macht über den heillosen Kuhbesitzer und Rache zu verschaffen. Er geht in die Klüfte des Himavan und fängt seine Büßungen an. Der Gott Indra erscheint ihm und gewährt dem Bittenden die göttliche Geschoßkunde, welche er sogleich zu einem Racheversuch verwendet, indem er mit brennenden Himmelspfeilen Vasischta's Einsiedelei beschießt. Allein der Einsiedler schlägt alle diese Geschosse mit seinem einfachen Brahmanenstab zurück, und als Viswamitra endlich sogar den Brahmapfeil abdrückt, welcher die drei Welten beben macht, parirt Vasischta auch diesen. Höchst verdrießlich und gedemüthigt faßt der König den Entschluß, sich zum Brahmanen aufzubüßen, um als solcher seiner Rache genügen zu können. Nachdem er tausend Jahre lang gebüßt, verleiht ihm Brahma die Würde fürstlicher Weisheit. Nach abermals tausend Jahren Buße besuchen ihn ehrfurchtsvoll alle Götter und Brahma gibt ihm den Titel: Bester der Weisen. Wiederum büßt er tausend Jahre, und nachdem er zwischenhinein in der Zerstreuung mit der Nymphe Menaka, welche ihm die Götter zur Verlockung gesandt, die Sakuntala erzeugt hatte, geht er nach Osten zu und verharrt tausend Jahre in völligem Schweigen. Dann wird er regungslos wie ein Baumstamm und alles Zorns verlustig. Nach tausendjährigem Fasten will er zuerst wieder eine Schüssel Reis essen, schenkt aber dieses Gericht einem bettelnden Brahmanen, der ihn darum anspricht. Jetzt enthält er sich ein ferneres Jahrtausend lang des Athmens. Da bricht Dampf aus seinem Haupte hervor, Entsetzen durchdringt die drei Welten, die niederen Gottheiten werden um ihre Existenz besorgt; von den Wirkungen solcher Buße betäubt, flüchten sich die Heiligen und Genien zum Weltvater Brahma, sprechend: Zerrüttet sind die Räume alle und nichts wagt sich mehr zu zeigen; die Meeresfluten brausen wild auf, die Berge

wanken, der Erdkreis zittert, der Winde Wehen stockt, die Menschen werden gottesleugnerisch, der Sonne ist ihr Licht geraubt durch den von dem Büßer ausgehenden Glanz; rette der Götter Reich, o Brahma, bevor er die drei Welten mit dem Feuer des Untergangs verzehrt! Auf dieses hin gewährte Brahma des Büßers Wunsch und verlieh ihm die Brahmanenwürde, worauf er sich, statt an Vasischta Rache zu nehmen, mit diesem versöhnte, weil er in seiner jetzigen vollkommenen Seelenverfassung dem Rachegefühl gar nicht mehr zugänglich war. Die eigentliche Moral hievon ist: die Kirche steht über dem Staate, der Priester über dem König, der Brahman über dem Kschatrija.

Mit dem Mahabharata und Ramajana war die epische Thätigkeit der Inder noch lange nicht erschöpft. Die in diesen beiden kolossalen Epen, besonders in dem ersteren, enthaltenen Mythenkreise wurden im Sinne der brahmanischen Hierarchie episch-didaktisch ins Unendliche ausgesponnen und so entstanden die 18. Legenden-Kompilationen, welche unter dem Namen der Purana bekannt sind und mitsammen 800,000 Doppelverse enthalten sollen. Mitunter findet sich in diesem Wust eine Perle, wie z. B. die reizende, höchst zierliche Episode vom weisen Kandu im Brahmapurana eine ist (deutsch von Hoefer, Ind. Ged. I, 43—63). Im Gegensatze zu der theologischen Epik der Purana sehen wir in den Werken der späteren epischen Dichtung einen freieren künstlerischen Geist walten. Die Stoffe bleiben im Ganzen dieselben, aber die Behandlung derselben geschieht weit mehr im poetischen als im hierarchischen Interesse. Diese Kunstepik scheint begonnen zu haben, nachdem im 6. Jahrhundert v. Chr. die buddhistische Bewegung das abgestandene Kulturleben Indiens wieder aufgefrischt hatte. Zwar gelang es der orthodox-brahmanischen Kirche, den Buddhismus als eine Ketzerei zu verdrängen, wenigstens aus Vorder-Indien, indessen entwickelte sich doch auch hier aus der Aufrüttelung der Geister durch den bestandenen Kampf eine neue Epoche der Bildung, deren Glanz zu bezeichnen man nur den Namen Kalidasa zu nennen braucht.

Dieser große Dichter ist der Chorführer der indischen Kunstpoesie, wie sie nach dem Vorüberbrausen des buddhistischen Sturms an den Höfen mächtiger, feinerem Lebensgenuß zugewandter Fürsten ihre Ausbildung fand. Leider tappen wir hinsichtlich der Lebenszeit Kalidasa's noch immer ganz im Dunkeln; denn die Ansicht, es habe derselbe mit noch acht andern berühmten Poeten um 56 v. Chr. am Hofe eines Königs des Namens Vikrama gelebt, hat sich bei näherem Zusehen als eine illusorische herausgestellt und die Vermuthung, daß er einige Jahrhunderte nach Christus gelebt, hat zwar manches für sich, aber doch noch keinen unwiderleglichen Beweis. Gewiß ist nur, daß Kalidasa sein dichterisches Genie in allen Hauptformen der Poesie glänzend bewährte. So auch im Epos — es existiren von ihm drei größere epische Dichtungen: Raghuvansa, Kumarasanbhava und Nalodaja — wo er freilich des allen indischen Kunstpoeten anhaftenden Fehlers der Ueberkünstelung sich nicht enthalten hat. Das erste dieser drei Heldengedichte

erzählt in 19 Gesängen die Geschichte des Raghu (d. i. Rama) und seiner Vor- und Nachfahren; das zweite schildert die Geburt des Kumara; das dritte gibt in vier Gesängen eine höchst reizende Variation der Geschichte vom König Nal und der treuen Damajanti (fragmentar. Verdeutschung von Rückert, Jolowicz Polygl. 150 fg.). Neben Kalidasa thaten sich in dieser romantischen Epik, denn so kann man dieselbe im Gegensatze zu der früheren volksmäßig-heroischen und der auf diese folgenden theolgisch-hierarchischen bezeichnen, hervor Bharavi, Magha, Bhatti und andere. Bharavi's Epopöe „Kiratarjunija" enthält eine phantasiereiche Darstellung des Krieges, welchen der Held Ardschuna gegen den Gott Shiva führt. Einen ähnlichen mythologischen Gegenstand, den Kampf zwischen Krishna und Sisupala, behandelte Magha in seinem „Sisupalabadha." Bhatti erzählte in seinem „Bhattikavja" wiederum die Geschichte Rama's in 22 Gesängen. Das Gedicht gewährt namentlich in sittengeschichtlicher Beziehung reiche Ausbeute.

3) Die Lyrik. Die religiöse Begeisterung, wie sie in den Hymnen der Veden weht, ist in der späteren Lyrik erloschen. Aber dafür entfaltet diese die farbenprächtigste Naturmalerei und eine tropisch-heiße Liebesglut, an welche freilich der Maßstab unserer sittlichen Begriffe nicht gelegt werden darf. Für den europäischen Geschmack wird in der indischen Erotik doch gar zu viel aus Liebe gekratzt und gebissen und die von den indischen Erotikern mit so großer Vorliebe betonten Nägelmale an den Brüsten der Geliebten kommen uns nicht eben schön vor. Auch das ewige Betonen der sinnlichen Reize des Weibes, dieses unvermeidliche Anpreisen der „Hüftenschwere" und „Busenfülle," diese immer wiederkehrenden Schilderungen der bis zur Raserei gehenden Wollustkämpfe ermüden uns. Allein abgesehen davon hat die indische Lyrik doch sehr viel Reizendes geschaffen. Ihr größter Vorzug besteht in der sinnigen Art, womit sie ihre Lieder von der Liebe Lust und Leid mit herrlichen Bildern aus dem Naturleben schmückt, und dieser Vorzug erscheint wieder bei Kalidasa am glänzendsten. Die Lyrik dieses Dichters ist stark mit beschreibenden Elementen versetzt, aber er versteht es, Gefühl und Anschauung zur anmuthigsten Harmonie zu verschmelzen. So in seinem lyrischen Cyclus Ritusanhara (die Versammlung der Jahreszeiten, deutsch von Hoefer), so in seiner berühmten Elegie Meghaduta (der Wolkenbote, deutsch von Müller, Jolowicz's P. d. o. P. 187 fg.), dem weitaus seelenvollsten aller indischen Gedichte. Ein schönes Seitenstück dazu ist die Elegie „Der zerbrochene Krug" von Ghatakarpara (Hoefer, II, 129), wogegen in dem Abschiedslied „An die Geliebte" von Tschaura (Hoefer I, 117) der volle Brand, um nicht zu sagen die volle Brunst indischer Erotik flammt. Voll anmuthiger Eleganz spielt diese in den erotischen Epigrammen des Amaru, von welchen Rückert eine allerliebste Blumenlese gedolmetscht hat (Musenalmanach für 1831). Mit der Lyrik ist die Idyllik enge verbunden. Als Hauptschöpfung der letzteren steht die „Gitagovinda" von Jajadeva da, das Entzücken indischer Aesthetiker (deutsch

von Rückert, Jolowicz's P. 210 fg.). Dieses Idyll, welches den Roman erzählt, den der Gott Krishna in Gestalt des Hirten Govinda mit der Hirtin Radha durchspielt, ist das Hohelied der Inder und hat mit dem hebräischen das Schicksal getheilt, von theologischen Tiftlern zu einer mystischen Allegorie umgedeutet worden zu sein. In Wahrheit aber gipfelt in diesem in den wollüstigsten Rhythmen dahingleitenden Gedichte die Ueppigkeit der indischen Phantasie, welche darin alle Stadien erotischer Leidenschaft zu Situationen von brennender Lüsternheit ausgemalt hat, ohne jedoch ins Gemeine zu fallen.

4) Das Drama.[1]) Wenn sich die indische Epik in theologische Abstraktionen hinaufschraubt, vor welchen unsere Vorstellungskraft schwindelnd zurücktritt, wenn in der indischen Lyrik lascive Züge unser Gefühl nur allzuoft verletzen, so eröffnet uns dagegen das indische Drama einen blühenden Garten, dessen Gesträuche und Blumen allerdings ebenfalls erotisch glänzen und duften, in welchen aber Menschen wandeln, in deren Herzen Gefühle und Leidenschaften pulsiren wie in den unsrigen, mit welchen wir uns also befreunden, an deren Leiden und Freuden wir theilnehmen können. Der Hauptvorwurf der indischen Dramen ist die Liebe, welche bald in den glutvollsten Farben gemalt wird, bald in den sanftesten, innigsten Herzenslauten zu uns spricht und mit der prächtigsten Sinnlichkeit eine so zarte Empfindung vereinigt, daß die beweglichste Phantasie und das lauterste Gemüth gleichermaßen davon ergriffen und bewegt werden muß. Das indische Drama hat sich, nach unserem Sprachgebrauche zu reden, von der metaphysischen Einseitigkeit, von der pfäffischen Bevormundung gewissermaßen emanzipirt, um aus der Region ungeheuerlicher Ueber- und Unnatur in den Kreis menschlicher Gefühle, menschlicher Schönheit herüberzutreten. Ohne unfromm und unorthodox zu sein, — denn sie lassen ja ihre Helden meist nur im Auftrag von Göttern handeln — beweisen die indischen Dramatiker schon dadurch, daß in ihren Stücken häufig Brahmanen als feige, immer freßlustige oder hanswurstige Schmarotzer auftreten, ihre vorgeschrittenere liberalere Denkungsweise gegenüber den alten Heldengedichten, wo im Grunde der Brahmanenkaste fast noch größere Ehre erwiesen wird als den Göttern selbst. Die komische Seite, welche im indischen Drama keineswegs fehlt, hält sich meistens an die Verspottung der Pfaffen, ihres Hochmuths und ihrer Gier, und wie im verklingenden Mittelalter fast sämmtliche Pfeile der Satire auf die Mönche abgeschossen wurden, so nahmen sich die indischen Schauspieldichter besonders die Brahmanen zur Zielscheibe ihres, jedoch stets gutmüthigen Spottes. Da kommen häufig ergötzliche Geschichten vor, z. B. ein pruhstender Büffel wird mit einem beleidigten Brahman von hoher Abstammung

[1]) Sehr ausführlich und instruktiv erörtert diesen Gegenstand Klein a. a. O. III, 1–373.

verglichen; ein Papagei, der sich überfressen hat, krächzt wie ein brahmanischer Gesetzlehrer, der einen Hymnus aus den Veda's ableiert; in einer schnurrigen Erzählung (mitgetheilt in A. W. Schlegels „Indischer Bibliothek" II, S. 265) streiten sich gar vier Brahmanen vor Gericht um die Palme der Stupidität. Dies gibt Gelegenheit zu bemerken, daß sich in indischen Dramen schon jene echtmenschliche Eigenthümlichkeit findet, die Komik dem Ernst, dem Pathos beizumischen, wie es später auch bei Shakspeare und Calderon vorkommt.

Die Inder, welche umfangreiche Werke über die Theorie der Schauspielkunst besitzen, setzen die Anfänge des Drama's in die fabelhaften Urzeiten hinauf und schreiben die Erfindung derselben einem mythischen König und Weisen, Bharata, zu, welcher seine Schauspiele von Gandharven und Apsarasen (Genien, die den Hofstaat des Gottes Indra bilden) zur Ergötzung Indra's habe aufführen lassen. Gewiß ist, daß aus der Vorliebe für Musik und Tanz, welche griechische Schriftsteller an den alten Indern rühmen, frühzeitig schon eine zuerst zur Bereicherung des Kultus verwendete Art von Pantomimen und dramatischen Gesängen hervorging, welche sich später zum eigentlichen Schauspiel entwickelten. Dieses war dann, als sich große Dichter seiner annahmen, der Basis religiösen Ceremoniells bald nicht mehr bedürftig, sondern trat, das soziale Leben zum Vorwurf nehmend, als selbstständige Kunst in der Gesellschaft auf und erreichte eine außerordentliche Blüthe, bis es, wie die Kultur Indiens überhaupt, vor dem Schwerte der mohammedanischen Eroberer in den Staub sank. In diesem Staube ruhten die dramatischen Werke Indiens Jahrhunderte lang und erst zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts wurden sie den Europäern durch einen Zufall zugänglich. Wie ungemein wichtig die Kenntniß dieses Zweiges indischer Literatur für die Kenntniß des inneren Lebens von Hindostan werden mußte, ist klar. Indessen dürfen wir in den Charakteren des indischen Drama's nicht solche zu sehen erwarten, wie sie unsern dramatischen Begriffen entsprechen, nämlich keine freien Wesen, keine aus sich selbst sich entwickelnden, auf sich selbst gestellten, mit den Verhältnissen ringenden Charaktere. Die indische Natur ist durchgehends eine sich dem Höheren, sei dies ein Gott, ein Weiser, ein König, unterordnende, duldende, und zur Erlangung der höchsten Kraft und Macht führt ja eben nur das Dulden, die Büßung. Wenn wir aber den eigentlichen dramatischen Nerv, den Kampf mit dem Schicksal, im indischen Schauspiel vermissen, so entschädigt uns dafür, so viel als möglich, der überschwängliche Reichthum der Naturschilderung, die Hoheit und Zartheit der Gesinnung, die Buntheit der Scenerie, die Innigkeit der Herzensäußerung. Ein tragischer Ausgang ist hier nicht gestattet, denn zu dem Begriffe der auch im Untergang noch triumphirenden Menschenwürde, wie ihn die griechische Tragödie aufstellte, konnten sich die Inder nicht erheben und ihre Stücke enden darum, nachdem sieben, acht, neun und mehr Akte hindurch geliebt, gelitten, geränkelt, gelacht und geklagt worden, mit heller Heiterkeit.

Unsere Bezeichnungen Trauerspiel, Lustspiel, Schauspiel passen eigentlich nicht für die Erzeugnisse der indischen Bühne. Am richtigsten dürfte ihr Wesen angedeutet sein, wenn man sie Melodramen nennt. Die gewöhnliche Form des Dialogs ist die Prosa, welche aber bei jeder gehobenen Stelle in Verse, in recitirte oder gesungene übergeht. Dieses, sowie die Einflechtung pantomimischer Tänze, verleiht den indischen Schauspielen etwas Opernhaftes.

Die Zeitmessung der indischen Kultur- und Literaturgeschichte liegt so im Argen, daß sie erst durch die Bemühungen der europäischen Forscher und Finder nach und nach hergestellt werden muß. Nicht selten müssen auch beim Aufbau dieser Chronologie in Ermangelung solideren Materials gelehrte Hypothesen verwendet werden, denen dann andere nicht weniger gelehrte widerstreiten. Kein Wunder demnach, daß für die Entwickelungsgeschichte der indischen Dramatik genaue Zeitbestimmungen soviel wie gar nicht vorhanden sind. Ganz unzweifelhaft ist nur, daß Alt-Indiens Drama schon eine lange Zeit des Wachsthums hinter sich haben mußte, bevor es Früchte zeitigen konnte wie das Schauspiel „Mrichchakati“ (zusammengesetzt aus mrit, Erde, Thon, Lehm, und sakati, Wägelchen), d. h. das Kinderwägelchen, Spielkutschlein. Der Prolog des Stückes, welches für das älteste der vorhandenen oder wenigstens bis jetzt bekannt gewordenen Sanskrit-Dramen gelten kann, gibt als Verfasser den König Subraka an, welcher um 57 v. Chr. oder, was wahrscheinlicher, in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. gelebt haben soll. Buddhismus und Buddhisten werden in dieser Dichtung mit großer Achtung, ja mit ehrerbietiger Vorliebe behandelt, was einen sehr gewichtigen Beweis für das angedeutete Alter des Stückes abgibt; denn im 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung stand ja der Buddhismus in seinem Heimathland Indien in hoher Blüthe. Der um unsere Kenntniß der Sanskritliteratur hochverdiente Wilson hat in seinem „Theatre of the Hindoos“ das „Mrichchakati“ (Lassen schreibt „Mrichakatika“) ins Englische übersetzt und darüber gesagt: „Das Kinderwägelchen besitzt einen bemerkenswerthen dramatischen Werth. Die Handlung hat die Einheit des fesselnden Interesses. Dieses vermißt man selten und die scheinbaren Unterbrechungen dienen nur dazu, die große Erfindsamkeit darzuthun, womit durchweg die Hauptabsicht des Stückes gefördert wird.“ Der Held des Drama's ist ein verarmter, hochgesinnter Brahman, Charudatta, die Heldin das Freudenmädchen Vasantasena, welche dem Söhnlein des von ihr geliebten Charudatta ein goldenes Kinderwägelchen schenkt, daher der Titel des Schauspiels. Ihr innige, alle Proben bestehende Liebe wird für Vasantasena zu einem Fegfeuer, welches sie zu einem Seelenzustande hinaufläutert, der sie würdig macht, die zweite Gattin des mit einer ersten schon versehenen Brahmanen zu werden. Wir haben eben hier überall mit orientalischen Anschauungen und Voraussetzungen zu thun; aber zugleich auch mit einem wahren Dichter, welcher uns für seinen Helden und seine Heldin wirkliche Theilnahme abgewinnt.

Die Moral des Stückes spricht Charudatta am Schluß in den Worten aus, das Menschendasein sei die Spielkutsche des Geschickes —

„Das Schicksal spielet mit dem Menschenleben
Und radgleich dreht sich wirbelnd um die Welt."

Ein zweites hoch und mit Recht berühmtes Drama ist „Malati und Madhava" von Bhavabhuti, dessen Leben wahrscheinlich in die Zeit von 720 n. Chr. fiel. Schon der Prolog ist merkwürdig, weil in demselben so zu sagen vorweggenommen wird, was Shakspeare seinen Hamlet (A. 3, Sc. 2) über das Wesen des Drama's sagen läßt. Der Schauspieldirektor fragt nämlich seinen ersten Schauspieler: „Sag mir mal, welche Eigenschaften verlangen der Tugendreiche, der Weise, der Ehrwürdige, der Gelehrte und der Brahman von einem Drama?" und der Gefragte gibt zur Antwort: „Gründliche Entwickelung der verschiedenen Leidenschaften, Hoheit des Charakters, edlen Ausdruck der Begierden, eine überraschende Fabel und feingebildete Sprechweise." Malati und Madhava sind Julia und Romeo, indisch gedacht. Das Stück schwillt demnach wohl von Leidenschaft, endet aber nicht tragisch, sondern der Student Madhava führt die Ministerstochter Malati heim. Auch das Schauspiel „Uttarra Rama Cheritra," welches die Geschichte des Helden vom Ramajana dramatisirt, wird dem Bhavabhuti zugeschrieben und trägt allerdings die Signatur seines Geistes. Sehr treffend hat Klein auf die bedeutsame Betrachtung hingewiesen, welche der Held Rama im Epilog anstellt, indem er, zu den Zuschauern gewandt, nicht nur die vorhin erwähnten dramaturgischen Winke vervollständigt, sondern geradezu das innerste Wesen und die eigentlichste Substanz aller wirklichen und wahrhaften Dramatik bloßlegt mit den Worten:

„Mag dies begeistert Spiel, das göttliche
Eingebung eingehaucht, mag es erfreuen
Und reinigen das Herz, wie Mutterliebe
Jed' Leiden tilgt, und gleich der Ganga Flut
Reinspülen uns von allen unsern Fehlen.
Mag die dramat'sche Kunst mit tiefem Sinn-
Verständniß die Geschichte schildern und
In wohlgefügten Versen sie uns deuten."

Herkömmlicher Weise, aber in Rücksicht auf Sudraka und Bhavabhuti wohl nicht ganz gerecht, bezeichnet man als die Höhenpunkte der dramatischen Literatur Indiens die beiden Schauspiele „Sakuntala" und „Vikramorvasi," beide von Kalidasa gedichtet. Die Sakuntala oder der Erkennungsring [1])

[1]) Zum ersten mal ins Englische übersetzt durch Jones 1789, aus dem Englischen ins Deutsche durch Forster 1791. Herder bevorwortete diese Uebersetzung, Göthe begrüßte das Stück mit dem allzu überschwänglichen Epigramm: —

beginnt nach den Regeln der indischen Dramaturgie mit einem Prolog, einer Verhandlung des Schauspieldirektors mit der Primadonna, der Trägerin der Titelrolle. Der Inhalt des Stückes ist, in Kürze angegeben, dieser. Sakuntala, die Tochter der Nymphe Menaka und des Königs Viswamitra, wird von dem heiligen Einsiedler Kanwa in seinem geweihten Hain erzogen. Während Kanwa's Abwesenheit kommt der birschende König Duschmanta in den Umkreis der Einsiedelei, wo natürlich die Thiere unverletzlich sind. Da er aus Ehrerbietung seinen königlichen Schmuck abgelegt hat, wird er von der Sakuntala als einfacher Reisender empfangen und schenkt ihr zum Dank für den gastfreundlichen Empfang seinen Siegelring. Die Lieblichkeit des Mädchens fesselt den König an den heiligen Ort, er belauscht die Gespräche Sakuntala's mit ihren beiden Gespielinnen und wird von diesen Gesprächen, in welchen sich die anmuthigste Unschuld und Naivetät offenbart, noch mehr bestrickt. Von seiner Mutter zur Feier eines Festes in die Stadt zurückgerufen, sendet er an seiner Statt seinen hanswurstigen Freund und Begleiter Madhavja, der in dem Stück das komische Element vertritt und durch mehrere Züge an den edlen Sir John Falstaff erinnert, und bleibt zurück, um à la Werther in der Einsiedelei umherzuschmachten. Endlich kommt es zwischen ihm und der Geliebten zur Erklärung und sofort wird die Heirat ohne alle Ceremonien vollzogen, wobei der Umstand, daß der König daheim im Palaste bereits mehrere Frauen besitzt, der indischen Sitte zufolge keineswegs hinderlich in Betracht kommt. Der König verläßt seine junge Gattin, mit dem Versprechen, sie binnen drei Tagen abzuholen, allein inzwischen wird sie von einem bigoten Pilger, welchen sie, in ihr Liebesleid versenkt, nicht mit gebührender Ehrfurcht empfangen hat, verflucht, von ihrem Gatten vergessen zu werden, bis er seinen Ring an ihrer Hand wieder erblicken würde. Der Fluch geht sogleich in Erfüllung, der König vergißt die Geliebte und den neuen Ehebund und versinkt in Melancholie. Nach langem, vergeblichem Harren verläßt Sakuntala die Einsiedelei und dieser Abschied von der Heimat ihrer Kindheit, der unmöglich zarter und lieblicher gedacht werden kann, ist nach meinem Gefühle der Glanzpunkt des Stückes. An dem Hofe ihres königlichen Gemahls angekommen, wird sie von diesem nicht erkannt, sondern als eine Fremde behandelt, und bemerkt jetzt mit Schrecken, daß der Verlobungsring beim Baden in einem heiligen Flusse sich ihr vom

---

„Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen:
Nenn' ich Sakuntala dir und so ist alles gesagt."

Den Originaltext gab Chezy heraus, dann mit beigefügter wortgetreuer Uebersetzung Böhtlingk. Aus dem Original übertrugen die berühmte Dichtung (mit Nachbildung der metrischen Stellen) Hirzel, Schrader, Meier, Lobedanz, Rückert.

Finger gestreift hat. Voll Verzweiflung entflieht sie dem Hofe, wird von einem frommen Einsiedler aufgenommen, aber bald von Nymphen in den Himmel Indra's entführt. Inzwischen hat ein Fischer den verloren gegangenen Ring in den Eingeweiden eines Fisches gefunden und wird mit seinem Funde von der Polizei — (man sieht hieraus, daß dieses sehr nothwendige Uebel auch in Indien von ehrwürdigem Alter ist) — vor den König gebracht, welchem der Anblick des Ringes plötzlich die Erinnerung an die verstoßene Gattin zurückgibt. Seiner Sehnsucht nach ihr kommt der Gott Indra zu Hülfe, der ihm seinen geflügelten Wagen sendet, mittels dessen er in die Himmelsburg gelangt, wo er zuerst seinen inzwischen von Sakuntala geborenen Sohn und dann diese selbst wiederfindet, um mit beiden in sein Reich zurückzukehren. — Der Gegenstand des zweiten Drama's, Vikramorvasi (deutsch von Hirzel, Hoefer, Bollensen) ist die Liebe der Apsaras, d. h. der Meernymphe Urvasi zu dem König Pururavas. Dieses Stück, welches besonders um des wunderschönen, in musikalischem Wohllaut dahinflutenden vierten Aktes willen eine Oper genannt werden darf, ist mehr romantischer Natur als die Sakuntala, welche als ein dramatisches Idyll bezeichnet werden kann, und enthält eine Fülle von prächtigen Schilderungen und lieblichen Scenen, in denen wir abwechselnd den Glanz des Hoflebens und die üppige Pracht der indischen Urwälder erblicken. Das Ende ist auch hier versöhnend und heiter, indem das Liebespaar nach mancherlei Prüfungen glücklich vereinigt wird.

Kalidasa gilt auch für den Verfasser des Schauspiels „Malavika und Agnimitra" (deutsch von Weber), in welchem eine sehr verwickelte Familiengeschichte dramatisirt ist; allein sowohl die Form als der Inhalt, welcher weit spätere Sitten schildert, machen diese Angabe sehr zweifelhaft. Schließlich sei noch auf eine der eigenthümlichsten Hervorbringungen der indischen Dramatik hingewiesen, welche mit den „Moralitäten" der mittelalterlich-europäischen Bühne große Aehnlichkeit hat. Es ist das theologisch-philosophische Schauspiel „Prabodha-Chandrodaja," d. i. der Erkenntniß Mondaufgang oder der Vernunft-Mondaufgang (Urtext herausgegeben von Brockhaus, deutsch von Goldstücker und von Hirzel), von Krishnah-Misra, von welchem man nicht bestimmt zu sagen weiß, ob er im 7. oder 11. und 12. Jahrhundert n. Chr. gelebt habe. Es ist eine dramatisirte Allegorie, wie schon die Namen der darin auftretenden Personen (Sinnenlust, Irrthum, Hochmuth, Ketzerei, Verführung, Offenbarung, Religion, Zorn, Geiz, Verstand, Mitleid, Wissenschaft, Nachdenken, Begriff u. s. w.) darthun und schließt mit der Hochzeit des Verstandes mit der Offenbarung. Man sieht, das Hexeneinmaleins der Schleiermacherei ist von altem Datum und wurde nicht erst in Berlin erfunden.

5) Die Lehrdichtung. Schon in den alten indischen Epen, so, wie sie jetzt vorliegen, nimmt das lehrhafte Element einen sehr breiten Raum ein und bei dem starken beschaulichen Zug des indischen Charakters mußte die didaktische

Poesie frühzeitig auch eine selbstständige Ausbildung finden. In der That hat sie sich neben den übrigen Dichtungsarten eine sehr bedeutende Stellung und Geltung zu verschaffen gewußt, theils in der Form lyrischer Gnomik, theils in der des Thierepos und der Fabel auftretend. Ein höchst graziöses, mit der Begeisterung des Witzes geschriebenes, bewußt ironisches Werk indischer Gnomik sind die Sprüche des Bhartrihari (verdeutschte Auswahl bei Hoefer, I, 141—79), wogegen aus des Sankara Acharja Gedicht „Der Hammer der Thorheit" (Hoefer II, 149) die ganze Energie indischer Weltverachtung asketisch predigt. Etwas näher wollen wir uns das berühmte indische Fabelwerk ansehen, in welchem man wahrscheinlich die Urquelle aller Thierepik und Fabeldichtung alter und neuer Zeit zu erkennen hat. Es springt von selbst ins Auge, daß kein Volk so geeignet war, das Thierepos zu ersinnen, wie die Inder es waren, welchen ja in Folge ihres pantheistischen Glaubens die ganze Thierwelt als vernünftig handelnd erschien. Deßhalb werden in den indischen Fabelwerken die Thiere durchaus als mit menschlichen Eigenschaften begabt dargestellt und insofern sind diese Fabeln bedeutend verschieden von den s. g. äsopischen, wo bekanntlich jedes Thier seinem thierischen Charakter gemäß aufgefaßt wird. Vielleicht aber müssen wir annehmen, daß die indische Thierfabel von Anfang an vorsätzlich Ironie und Satire anschlug, welche Annahme sehr an Gewicht gewinnt, wenn uns z. B. ein Tiger vorgeführt wird, der in seinem Alter zu frömmeln und zu möncheln anfängt, oder eine die Veda's studirende Katze oder ein diebischer, schmarotzender Sperling als Brahman. Zu betonen ist auch noch, daß die dialogische Form der indischen Fabeln höchst wahrscheinlich einen großen Einfluß auf die Gestaltung des Drama ausgeübt hat. Mit diesem haben die Fabelwerke auch den polemisirenden, ironischen Ton gegen die Frömmler, Heuchler und Pfaffen gemein. Dem Alter nach ist von den uns bisher bekannt gewordenen indischen Fabelwerken das Pantschatantra, d. i. fünf Sammlungen oder Bücher, als das erste anzusehen [1]). Es wurde im fünften Jahrhundert n. Chr. verfaßt und soll zum Verfasser den Vishnusarma haben. Aus diesem Werke ging der weit berühmtere Hitopadesa, d. i. freundliche Unterweisung (deutsch von Müller) hervor, von welchem Schlegel und Lassen eine Ausgabe des Originaltextes geliefert haben. Der Inhalt dieser Fabelwerke ist nachher in alle Sprachen übergegangen. In der persischen Bearbeitung wird als der Verfasser Bidpai angegeben, welcher Name eine Uebersetzung des indischen Vidjaprija, d. h. Freund der Wissenschaft, sein soll. Wahrscheinlich ist dieser Bidpai eine ebenso fabelhafte Person wie Lokman und

---

[1]) Pantschatantra: Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen von Th. Benfey. 2 Thle. 1859. Besonders lehrreich ist die Einleitung zum 1. Theil, welche sich über das indische Grundwerk und dessen Ausflüsse verbreitet.

Aesop. In Europa wurden diese orientalischen Fabeln, welche jedenfalls einen Schatz von Weisheit enthalten und denen Komik und sogar Humor keineswegs fehlen, zuerst durch die lateinische Uebersetzung bekannt, welche Johannes von Kapua 1262 mit Zugrundlegung der hebräischen Version, die von dem Rabbi Joel herrührt, besorgte. Deutschland erhielt die erste, nach der soeben erwähnten lateinischen gefertigte Uebersetzung durch Veranstaltung des wirtembergischen Herzogs Eberhard im Bart, der sie im Jahre 1480 auf seine Kosten unter dem Titel „Buch der Byspel der alten Weisen“ drucken ließ. Das Buch fand den außerordentlichsten Beifall, wurde binnen fünf Jahren viermal aufgelegt und blieb lange Zeit die Lieblings-Lektüre des Volkes. — Die Fabelpoesie Indiens verlief zuletzt in ein uferloses Fabuliren, welches, mehr und mehr alles höheren Gehaltes sich entschlagend, nur noch auf Unterhaltung abzweckte. Diese Märchendichtung, als deren Hauptleistung das „Vrihat-Katha“ (d. i. die große Erzählung) des Somadeva sich hervorthut (Bd. 1—5 deutsch von Brockhaus), wird von den Hindus sehr hochgeschätzt; ja, das genannte Märchenwerk steht bei ihnen in nicht geringerem Ansehen als die beiden alten Nationalepen. Wir dagegen vermögen darin nur die völlige Veraltung und Auflösung der Sanskritliteratur zu erblicken, welche mit dem allmäligen Absterben der Sanskritsprache im 10. und 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung immer mehr in Schwulst und geschmackloses Kompiliren verfiel und zuletzt unter ganz kindischem Märchenlallen erlosch.

3.

Aegypten.[1]

Bis zum 19. Jahrhundert ist bekanntlich die Schilderung, welche Herodot vom alten Aegypten entworfen hat, die Hauptquelle alles Wissens von diesem Lande gewesen. Ergänzend traten hinzu die Berichte, welche sich bei Diodor, Strabon und Plutarch, sowie in des Kirchenvaters Klemens von Alexandrien „Allerlei“ (στρώματα) vorfanden. Die römischen Autoren, wo sie von Aegyptischem handeln, schöpften schon aus zweiter und dritter Hand. Bei dem Chronographen Julius Afrikanus, welcher im 3. Jahrhundert unserer Zeit-

[1]) Bunsen: Aegyptens Stellung in der Weltgeschichte. Röth: Geschichte der abendländischen Philosophie, I. Duncker: Geschichte des Alterthums, 2. A. I. 3—144. Scherr: Geschichte der Religion, II, 3 fg. Lepsius: Das Todtenbuch der alten Aegypter. Brugsch: Erklärung ägyptischer Denkmäler des neuen Museums in Berlin. Uhlemann: Thoth oder die Wissenschaften der alten Aegypter. Uhlemann: Handbuch der ägyptischen Alterthumskunde. IV. Klemm: Allgemeine Kulturgeschichte, V.

rechnung lebte, finden sich auch die wenigen Bruchstücke, die uns von dem berühmten Geschichtswerke des Aegypters Manetho (Ma=n=Thoth) gerettet sind. Manetho hatte bekanntlich um 250 v. Chr. zu Heliopolis als Priester gelebt und hatte es unternommen, eine Geschichte seines Landes nach den Akten der Tempelarchive in griechischer Sprache zu schreiben.

Was uns das Alterthum über Aegypten mangelhaft und lückenvoll überlieferte, ist nun durch die moderne Forschung ergänzt, bestätigt oder berichtigt, tiefer begründet und erweitert worden. Viele Jahrhunderte hindurch hatte die steinerne Poesie der unverwüstlichen Denkmäler Aegyptens zu den nachgeborenen Geschlechtern ihre stumme Sprache gesprochen, ohne verstanden zu werden, da öffnete im Jahr 1798 der abenteuerliche Seezug Bonaparte's nach dem Lande der Pharaonen dem Verständniß eine neue Bahn. Die gelehrte Expedition, welche der kriegerischen beigegeben war, hat im Lande des Nils dauerndere Eroberungen gemacht als diese. Mittels der koptischen Sprache, welche, in einer Bibelübersetzung und einigen liturgischen Büchern erhalten, zur altägyptischen etwa sich so verhält, wie das mittelalterliche Latein zur Sprache Cicero's, gelang es, wie jedermann weiß, zuerst dem Franzosen Champollion, zur Entzifferung der Hieroglyphen, der Bilderschrift von Altägypten vorzuschreiten. Seither sind, Dank den Bemühungen einer ganzen Reihe von Aegyptologen, die unvergänglichen Urkunden, welche vor Jahrtausenden den Monumenten des schwarzen Landes — („Chemi," d. i. das schwarze, nannten die Aegypter ihr Heimatland) — eingegraben wurden, sowie die Papyrusrollen, welche fromme Hände den Mumien mit in die Gräber gaben, lesbar und die Malereien, womit Tempel= und Grabkatakombenwände bedeckt waren, erklärbar geworden.

Demnach befinden wir uns jetzt in dem Besitze von primitiven Quellen, welche in Verbindung mit den sekundären, die in den Schriftwerken der Griechen und Römer fließen, eine wirkliche Aufhellung der Geheimnisse Aegyptens, von welchen so viel gesagt und gesungen worden, möglich machen. Vieles ist dafür bereits geschehen und die Ergebnisse für die Geschichte, sowie für die Kultur= und Sittenhistorie sind sehr bedeutend. Wir haben jetzt eine Vorstellung von dem Uralter der ägyptischen Civilisation. Vielleicht, wahrscheinlich sogar ist sie die älteste auf Erden gewesen und hat am Nil die menschliche Kulturarbeit überhaupt ihre ersten großen Triumphe gefeiert. Jedenfalls sind von Aegypten die bedeutsamsten civilisatorischen Anregungen in die Nachbarländer ausgegangen; auch nach Hellas hinüber. Schon liegt zu deutlicher Ueberschau das politische und soziale, das religiöse und gesellige, das wissenschaftliche und künstlerische Leben und Thun der alten Aegypter vor uns und wir wissen namentlich, daß in den Tempelhallen am Nil der menschliche Gedanke zuerst mit außerordentlicher Kühnheit und Energie die große Räthselfrage nach des Menschenlebens Sinn und Frommen zu beantworten unternommen hat. Der theologische Dämon Alt=Aegyptens und der philosophische Genius Alt=Indiens lassen in der abend=

ländischen Gedankenwelt bis zum heutigen Tage herab überall ihre Flügelschläge hören.

Die bisher vollzogenen Entzifferungen hieroglyphischer Inschriften und Papyrusrollen — von welchen letzteren das sogenannte „Todtenbuch," dessen Original sich in Turin befindet, die wichtigste ist — geben der Ansicht und Behauptung, daß die Aegypter zahlreiche Literaturwerke theologischen, liturgischen, astronomischen geschichtlichen und naturgeschichtlichen Inhalts besessen haben müßten, eine hinlänglich feste Basis. Dagegen ist die bisher gewonnene dichterische Ausbeute doch sehr gering, quantitativ wie qualitativ. Allerdings steht stark zu vermuthen, daß ein Volk von dem Kulturgrade, wie die Aegypter ihn erreichten, auch Dichter und poetische Schriftwerke hervorgebracht habe, und es läßt sich, insbesondere auf Grund bildlicher Darstellungen, mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es im alten Aegypten nicht nur eine gesellige Lyrik, sondern auch eine die Thaten der Götter und der großen Pharaonen feiernde Epik und nicht minder eine liturgische, den Mysterienspielen unseres Mittelalters ähnliche Dramatik gegeben habe.[1]) Aber vorerst sind das doch

---

[1]) Was die Dramatik angeht, so will Brugsch a. a. O. 54 fg. den Beweis für ihr Vorhandensein insbesondere aus den Bildern und aus dem Texte des „Todtenbuches" erbringen. Andere sehen dieses Todtenbuch für „eine Art von philosophisch-didaktischem Gedicht" an. Spuren von altägyptischer Epik wollte man in dieser Inschrift auf König Ramses III. finden: —

„Der König war wie eine Löwe,
Sein Brüllen in den Bergen ließ die Eb'ne zittern.
Wie die Ziegen vor dem Stiere zittern,
So flohen die Feinde vor dem Helden.
Seine Schützen durchbohrten die Feinde
Und seine Rosse waren wie Sperber.
Er trägt das Land mit der Kraft seines Rückens und seiner Lenden
Und der Geist der Sonne ist geoffenbart in seinen Gliedern.
Das reine Volk gedeiht im Glanze seiner Stralen
Und vermehrt sich an Männern und Weibern.
Der Herr der Stärke spendet Leben wie die Sonne,
Seine Glieder leuchten über dem Lande wie die Sonne."

Ein größeres Bruchstück aus einer altägyptischen Kriegschronik hat J. Lauth (Beil. zur Allg. Zeitung 1870, Nr. 271—72) entziffert und verdeutscht. Der Stil desselben erhebt sich mitunter zur epischen Malerei. Es ist von dem „Schreiber" Pentaur verfaßt und schildert die kriegerischen Großthaten, welche der Pharao Ramses Miamun (der Sesostris der Griechen) in Syrien und Mesopotamien vollbrachte. Zwei Stellen aus dieser Art von „ägyptischem Epos" mögen hier stehen. In der ersten erzählt der „Schreiber" also: „Der elende verworfene Häuptling vom Chetalande hielt sich in der Mitte seiner Soldaten; er wagte nicht, sich dem Kampfe auszusetzen, weil er Se. Maj. fürchtete; aber er ließ Bogenschützen und Streitwagen vorrücken, zahlreicher als der Sand. Je drei Mann standen auf einem Wagen, vereint mit Kriegern, die in allen Waffengattungen geübt waren. Siehe! Da machten sie aus Dabesch, wo sie im Hinterhalte gelegen, einen Aus-

nur Vermuthungen und Annahmen und alles, was uns bislang von dem altägyptisch-poetischen Literaturschatz überkommen oder zugänglich geworden ist, besteht aus Fragmenten und einer Anzahl von vollständigen Hymnen, welche letzteren errathen lassen, daß am Nil eine reiche religiöse Lyrik vorhanden gewesen sein müsse. Der ästhetische Werth derselben ist freilich, soweit sich aus den vorliegenden Proben darauf schließen läßt, ein sehr untergeordneter. Denn diese Lieder sind fast nur aus Anrufungen und Ausrufungen zusammengesetzt, gebetformelhaft, ohne Gefühlsschwung und ohne Bilderglanz.[1]) Am seelvollsten ist eine „Todtenklage der Isis um Osiris (deutsch von Brugsch). Darin athmet elegische Stimmung, ohne jedoch zu vollem Ausdrucke gelangen zu können.

4.

Hebräerland.

Von den Gestaden des Ganges und des Nils wenden wir uns zu den Ufern des Jordans, von den Indern und Aegyptern zu den Hebräern. Das ist

---

fall auf die Südseite und drängten die Mannschaft des Ra gegen das Centrum, während sie noch im Aufmarsch begriffen und aus Unkenntniß nicht gefechtsbereit war. Deßhalb mußten die Bogenschützen und Streitwagen des Königs vor ihnen zurückweichen. Nun aber hatte Se. Maj. erst im Norden der Stadt Qadesch Halt gemacht, und zwar auf dem westlichen Ufer des Arunta. Als er Nachricht über das Vorgefallene empfieng, siehe! da erhob sich Se. Maj. wie sein göttlicher Vater Menthu; er ergriff seine Waffen und legte sich den Brustharnisch an, gleichend dem Bal in seiner schrecklichen Stunde. Die Hauptrosse, welche Se. Maj. fuhren, „Thebens Triumph“ und „die befriedigte Siegesgöttin“ genannt, wurden aus dem kgl. Marstalle herbeigeführt. Der König eilte vorwärts und drang mitten unter die Reihen dieser verworfenen Chetas.“ — In der zweiten Stelle wird Se. ägyptische Majestät redend eingeführt: „Dem Kriegsgotte gleich schleudere ich mit der Rechten meine Pfeile, zerschmeiße ich mit der Linken die Feinde: ich bin vor ihnen wie Bal in seiner schrecklichen Stunde. Die 2500 Streitwagen, die mich umringen, werden in Trümmer zerbrochen vor meinem Gespanne, nicht einer aus ihnen findet seine Hand, um wider mich zu kämpfen; das Herz fehlt in ihrer Brust, und die Furcht entnervt ihre Glieder; sie wissen nicht mehr ihre Pfeile zu entsenden und finden nicht mehr Kraft genug, ihre Lanzen zu halten. Ich stürze sie ins Wasser wie sich hineinwirft das Krokodil; sie liegen auf ihrem Angesichte, einer über dem andern, und ich wüthe in ihrer Mitte. Ich will nicht, daß ein einziger hinter sich blicke, noch daß ein anderer sich umwende; derjenige, welcher fällt, wird nicht mehr aufstehen.“

[1]) Wie z. B. das „Loblied an den Gott Raa“ (deutsch von Uhlemann): —

„Preis deinem Antlitze!
Dem Sohne Gottes,
Dem Erstgeborenen der Himmlischen,
Dem Erzeuger der Zeit,
Dem stralenäugigen Lichte des Alls!

Preis deinem Antlitze!
Dem Erleuchter der himmlischen Gewässer,
Dem Erwecker des Lebens,
Gleich dem Herrn, der schuf den Himmel,
Seine Fenster, seine Säulen!“ u. s. w.

ein Sprung in einen schroffen Gegensatz hinein. Denn verräth die ägyptische und die indische Religion, zeigt die Poesie der Hindus die überschwängliche Phantastik des Polytheismus, so tritt uns dagegen im religiösen Anschauen und Glauben der Hebräer und nicht minder in ihrem literarischen Schaffen, wie dasselbe in der Bibel vorliegt, die gehaltenste, maßvollste Intensivität des Monotheismus entgegen, welche der alte Orient zu erzeugen vermochte. Dieser Monotheismus, diese Verehrung des einen Gottes ist der Nerv des Hebräismus überhaupt und das schaffende, bewegende Prinzip der hebräischen Literatur insbesondere. „Horch auf, Israel, heißt es im 4. Kapitel des I. Buches Mosis, unser Gott ist einer; im Himmel oben und auf Erden unten ist keiner mehr; er ist der erste und der letzte und außer ihm ist kein Gott!" Die ganze Bibel, die wir hier natürlich nicht vom theologischen, sondern vom wahren, d. h. menschlichen und vom literarischen Standpunkt aus betrachten, ist eigentlich bloß eine Umschreibung, eine in tausenderlei Wendungen sich immer wiederholende Umschreibung dieses Satzes, und wäre bei so ernstem Gegenstande ein Wortspiel gestattet, möchten wir sagen: der Monotheismus der Hebräer hat der hebräischen Literatur den Charakter der Monotonie verliehen. Denn weil hier alles ausgeht von Jehova und alles zurückkehrt zu Jehova, weil der Strom der poetischen Aeußerung fast ausschließlich dem Quell des Glaubens an den einen Gott entspringt, muß sich eine gewisse Einförmigkeit geltend machen, welcher wohl auch die eigenthümliche Erscheinung auf Rechnung zu setzen ist, daß die hebräische Sprache einen speziellen Unterschied zwischen prosaischer und poetischer Form nicht kennt. Denn das bekannte „Ebenmaß der Satzglieder (**Parallelismus membrorum**)" formirt doch nicht so fast einen materiellen als vielmehr nur einen ideellen Rhythmus, den man ganz richtig als „Gedankenrhythmus" bezeichnet hat. Zudem ist dieser Parallelismus nicht nur dem poetischen Stil, sondern auch dem prosaischen eigen. [1])

---

[1]) E. Meier, welchem wir die einzige von theologischen Voraussetzungen durchaus freie „Geschichte der hebräischen Nationalliteratur" (1856) verdanken, ist hierüber abweichender Ansicht. Er gibt zwar zu, daß sich ein nach Quantitäten bestimmtes Silbenmetrum im Hebräischen nicht nachweisen lasse. Dennoch aber besitze die hebräische Poesie, namentlich die Lyrik, eine sie von der Prosa unterscheidende, rhythmisch gegliederte und gebundene Form. Dieses rhythmische Zeitmaß, dieser musikalische Takt werde im Hebräischen wie im Deutschen durch den Accent bezeichnet. Jede Verszeile enthalte zwei betonte Silben, denen immer zwei und mehr unbetonte Silben vorhergehen oder nachfolgen können. Der Takt und das qualitative Maß einer solchen Verszeile entspreche im Allgemeinen einem Doppeljambus und dessen Umkehrungen. — An die allbekannte Thatsache, daß Herder es gewesen, welcher durch sein Sturm- und Drangbuch „Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts" (1774) und durch seine klassische Schrift „Vom Geist der ebräischen Poesie" (1783) zuerst einer richtigen Würdigung und Werthung der biblischen Schriften und der Erscheinungsformen des hebräischen Schönheitsideals die Bahn gebrochen und die Wege gewiesen hat, brauche ich kaum zu erinnern. Nächst Herder ist J. D. Hartmann zu

Die hebräische Literatur ist durchaus national, und da die Ueberzeugung eines unmittelbaren Beherrschtwerdens der Nation durch Jehova (oder besser Jahve) die Wurzel des hebräischen Nationalbewußtseins war, so konnten die literarischen Erzeugnisse dieses Volkes, wie schon vorhin angedeutet worden, der überwiegenden Mehrzahl nach nichts anderes sein als Vermittelungsversuche zwischen dem Gott und seinem erwählten Volke, ein theokratischer Kodex, der unaufhörlich den Glauben predigte, den Gehorsam gebot und von einzelnen, bald mehr bald weniger entschieden laut werdenden skeptischen Anfällen immer wieder zur Orthodoxie zurückbog. Nun war aber der Gott der Kinder Israel ein Gott des Schreckens und des Zorns, der nicht geliebt, sondern mit Furcht und Zittern verehrt sein wollte; ein Gott, der schrecklich eifersüchtig über seine Rechte wachte, eine chinesische Mauer der Absonderung um sein Volk gezogen wissen wollte und bei der geringsten Anwandlung desselben, sich dem üppigen Götterdienste, der ausschweifenden Natursymbolik ihrer Nachbarn hinzugeben, mit Blitz und Donner dreinwetterte. Dadurch ward auf die Phantasie der Hebräer (und die Phantasie ist denn doch der Urgrund aller Dichtung) ein gewaltiger Dämpfer gesetzt. Sie durfte sich nicht in mythologischen Spielen ergehen, sie war unerbittlich auf den einen und einzigen Gott angewiesen und von diesem durfte sie nicht einmal ein Bild schaffen, welches klar und plastisch vor's Auge getreten wäre.

Dieser Umstand machte das Entstehen eines hebräischen Epos von vornherein unmöglich; denn zum Heldengedicht der alten Welt gehören schlechterdings sichtbare, fühlbare, handelnd anftretende, die Menschengeschicke bestimmende und von denselben bestimmt werdende Götter. Sodann verhinderte das Gefühl absoluter Abhängigkeit von Jahve die Hebräer, ein Drama zu gründen, denn das Drama verlangt das freie Walten der selbstständigen Persönlichkeit; im Bewußtsein der Hebräer aber existirte nur eine selbstständige Persönlichkeit, die des Gottes nämlich, der allein zur freien That befähigt und berechtigt war. Demnach mußte die schaffende Kraft des Hebräismus immer mehr nach innen gedrängt, immer mehr im Gemüthe konzentrirt und zusammengepreßt werden, um dann einerseits als ein Strom glühend heißer Lyrik aus der Seele der Psalmisten hervorzubrechen, andererseits dem Denker eine sinnige Didaktik auf die Lippen zu legen, den Chronisten zu jener bewunderungswürdig naiven, das historische Faktum mittels der religiösen Tradition erklärenden Darstellung anzuregen und endlich den Propheten zu seinen gläubigen Visionen, seinen patriotischen Droh- und Strafreden zu begeistern. Bei aller Beschränkung entfaltet die hebräische Literatur dennoch eine wundersame Macht und Kraft; denn sie springt wie ein rother Blutquell aus dem Herzen eines schmerzdurchwühlten, durch die Schule des Unglücks gegangenen Volkes hervor, das sich nur selten

nennen, welcher in seinem „Versuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie" (1797) in die Fußtapfen seines großen Vorgängers zu treten suchte.

der heiteren Seite des Lebens zuwandte und fortwährend fragend und bangend vor dem dunkeln Vorhange stand, welcher die Mysterien des Menschendaseins verhüllt. Der bunte, genußfreudige Sensualismus des Orients machte sich zwar auch hier mitunter laut genug, erfuhr aber durch den von der Erde abgewandten, stets nach der Vereinigung mit Gott seufzenden, unermüdlich ins Ueberirdische hinübertastenden Spiritualismus der Hebräer immer wieder eine unerbittliche Reaktion. Eben dieses kriegerische, nimmer rastende Reagiren gegen eine übermächtige, so verlockende und doch verhaßte und verpönte Weltanschauung verleiht dem Hebräismus jene in die tiefsten Tiefen der Seele hinabgreifende Gewalt der Rede, jenen donnernden Zorn, jenen leidenschaftlichen Eifer und endlich jene kühne Bilderpracht, deren Farben sich, wie Fortlage treffend bemerkt hat, „der Phantasie einätzen und darin lange fortglühen gleich den brennenden Tinten der Glasmalereien unserer gothischen Dome.“

Die hebräische Literatur im weitesten Sinne begreift alle in dem hebräischen Idiom, einem Zweige des semitischen Sprachstamms, geschriebenen Schriftwerke. Im engeren Sinne umfaßt die Nationalliteratur der Hebräer die Sammlung von literarischen Erzeugnissen, welche wir das Alte Testament zu nennen gewohnt sind und welche in Verbindung mit dem Neuen Testament den griechischen Namen Bibel (βιβλίον, das Buch oder vielmehr das Buch, nämlich τὸ βιβλίον θεῖον, das heilige Buch) führt. Die Hebräer selbst begreifen diesen Kodex unter dem Titel „Das Gesetz, die Propheten und die andern heiligen Schriften.“ In Betreff der religiösen Autorität zerfällt in den Augen der jüdischen und der (älteren) christlichen Kirche die Gesammtheit der älteren israelitischen Literatur in kanonische und in deuterokanonische oder apogryphische Bücher. Die ersteren enthalten sämmtliche Erzeugnisse der althebräischen Literatur und zwar nach dieser gäng und gäben Ordnung: 1) die sogenannten 5 Bücher Mose (Pentateuch); 2) das Buch Josua; 3) das Buch der Richter; 4) das Buch Ruth; 5) die 2 Bücher Samuel; 6) die 2 Bücher der Könige; 7) die 2 Bücher der Chronik; 8) das 1. Buch Esra; 9) das Buch Nehemia; 10) das Buch Esther; 11) das Buch Hiob; 12) das Buch der Psalmen; 13) das Buch der Sprüche (Salomo's); 14) den Prediger (Salomo); 15) das Hohelied; 16) die vier großen Propheten: Jesaia, Jeremia, Ezechiel, Daniel; 17) die Klagelieder Jeremiä; 18) die zwölf kleinen Propheten: Hosea, Joel, Amos, Obadja, Jona, Micha, Nahum, Habakuk, Zephania, Haggai, Zacharja, Maleachi. Die Entstehungszeit dieser Schriftwerke reicht vom mosaischen Zeitalter bis ins makkabäische herab: es ist eine festgestellte wissenschaftliche Thatsache, daß der alttestamentliche Kanon, wie wir denselben besitzen, erst um das Jahr 150 v. Chr. seinen Abschluß erhalten hat. Auseinanderzusetzen, wie und unter welchen Bedingungen dieser Literaturschatz in den drei großen Perioden der Geschichte des Volkes Israel [1) von Mose bis zur Gründung des Königthums; 2) von der Einführung der Königsherr-

schaft bis zum Ende des Exils; 3) von der Rückkehr aus dem Exil bis zur Epoche der Makkabäer] entstanden ist, sich angesammelt hat und welchen Umarbeitungen er bis zur Schlußredaktion unterworfen wurde, — das bleibt billig der Specialhistorie der hebräischen Literatur überlassen. Was die sogenannten alttestamentlichen Apokryphen (vom griech. Wort ἀποκρύπτειν, verbergen) angeht, so sind dieselben — theils aus dem Hebräischen ins Griechische übertragen, theils ursprünglich griechisch geschrieben — Produkte der späteren jüdischen Literatur, didaktischen oder legendenhaft-historischen Inhalts. Man rechnet dazu 1) das 2. und 3. Buch Esra, 2) die Bücher der Makkabäer, 3) das Buch Judith, 4) das Buch Tobia, 5) das Buch der Weisheit, 6) das Buch Jesus Sirach, 7) das Buch Baruch, — der Einschiebungen in das kanonische Buch Esther und verschiedener Unterschiebungen und Kompilationen nicht zu gedenken, welche in den ersten Jahrhunderten nach Christus von gelehrten Juden auf Grund althebräischer Traditionen verfertigt wurden.

Literarisch angesehen, zerfällt der alttestamentlich-kanonische Literaturschatz in zwei große Klassen: I. prosaische, II. poetische Bücher. Die erste Klasse enthält 1) mythengeschichtliche, sagengeschichtliche und geschichtliche Schriften; 2) dogmatisch-liturgische; 3) sozial-politisch-gesetzgeberische. Die zweite Klasse enthält 1) lyrische, idyllische und didaktische Dichtungen; 2) prophetische Bücher.

Freilich, das dichterische Element, welches ja in allen primitiven Geisteswerken der Völker stets eine große Rolle gespielt hat, tritt auch in den prosaischen Büchern des alten Testaments bedeutend hervor, und zwar nicht nur in einzelnen Hymnen, Parabeln, Fabeln und Räthseln, welche häufig in den Text eingewebt sind, sondern in der ganzen Anlage und Durchführung dieser erzählenden und gesetzgebenden Bücher. Allerdings kann von den s. g. fünf Büchern Mosis (Pentateuch), welche bekanntlich in ihrer jetzigen Gestalt keineswegs von Mose herrühren, sondern zur Zeit des Exils (604—535 v. Chr.) verfaßt wurden, durchaus nicht als von einem Epos im künstlerischen Sinne die Rede sein, wohl aber als von einer in patriotischer und moralischer Absicht unternommenen Zusammenstellung und Bearbeitung der nationalen Traditionen zu einem Kanon der hebräischen Religion, Sitte und Nationalität, wobei es nicht fehlen konnte, daß die naive Ursprünglichkeit dieser Stammsagen auch der späteren Bearbeitung derselben einen poetischen Stempel aufdrückte. Freilich gehört ein nicht geringer Grad von theologischer Verbohrtheit dazu, in diesen von zotigen, rohen, ja kanibalischen Zügen wimmelnden Erzählungen auch jetzt noch durchweg „heilige“ Schriften zu erblicken; allein abgesehen von dieser angeblichen Heiligkeit, wird niemand sich des Eindruckes dieser Mythengeschichten erwehren können und das, was den Kern derselben bildet, das mosaische Gesetz, muß und wird zu allen Zeiten als ein Schatz von Weisheit hochgehalten werden, aus welchem sich die Prinzipien aller sozialen und sittlichen Ordnung schöpfen lassen. Mose war keineswegs ein herzloser Hierarch, sondern ein

Weiser, der für die irdische Wohlfahrt und Freiheit seines Volkes litt, kämpfte und dachte. Weit entfernt, seine Brüder auf den Himmel zu verweisen, that er vielmehr alles ihm Mögliche, um ihnen den Aufenthalt auf der Erde angenehm und lieblich zu machen. Was über Inhalt und Entstehungsart des Pentateuch gesagt worden, läßt sich mit unbedeutenden Modifikationen auch auf die Bücher Josua, der Richter, Samuels, der Könige, der Chronik, Esra (I. B.) und Nehemia anwenden, in denen abwechselnd das mythische, historische, liturgische und sittenschildernde Element mehr oder weniger zu Tage tritt.

Grundton der hebräischen Poesie ist, wie schon gesagt, der Glaube an Jehova, das Jahvethum. Aber dieser Grundton war, wie ebenfalls schon bemerkt wurde, nicht allezeit obherrschend. Denn heutzutage weiß jedermann, daß es ein grober Irrthum, zu meinen, die Dichtung der Hebräer sei durchaus nur eine religiöse und als solche zu nehmen oder wenigstens zu deuten. Im Gegentheil, dann und wann ist sie sehr weltlicher Art. [1]) Ihrem Wesen wie ihrer Form nach ist sie vorwiegend Lyrik und Didaktik. Allerdings waren Anfänge der Epik und Dramatik vorhanden — jene in den alten Heldenliedern, von denen uns in dem der Debora eine Probe übrig geblieben ist, und in den Heldensagen vom Simson; diese in den Wechselreden des Buches Hiob und in den Wechselgesängen des Hohenliedes — aber zu einer weiteren Entwicklung sind sie nicht gelangt und zwar aus den oben angegebenen Gründen.

Wie überall war auch unter den alten Hebräern echter Poesie Jungbrunnen das Volksherz und wir stoßen daher in der Zeit von Mose bis David auf religiöse und weltliche Volkslieder, in welcher die spätern Grundformen der hebräischen Nationalpoesie schon vorgezeichnet erscheinen; denn meist ist diese alte Volkslyrik, deren zerstreute Ueberbleibsel die philologische und ästhetische Kritik nachgewiesen hat [2]), didaktisch angehaucht. Die Blüthe der religiösen Kunstlyrik erscheint in den Psalmen. [3]) Der Psalter enthält 150 Lieder, welche, zu sehr verschiedenen Zeiten gedichtet, vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des 4. gesammelt wurden. Es steht fest, daß Hauptpsalmist der König David gewesen ist, der Meister der Kinnor, mit welchem mehr lauten- als harfenartigen Instrument der lyrische Vortrag begleitet wurde; denn wie jede alte Lyrik war auch die hebräische unzertrennlich mit der Musik verbunden. Neben David werden noch Mose, Salomo, Assaph, Heman, Ethan und die

[1]) Findet sich doch sogar unter den Psalmen ein ganz profanes Hochzeitlied (Ps. 45) und unter den Orakeln eines Propheten ein recht gemeiner Gassenhauer (Jesaia 23, 16).

[2]) Genes. 4, 23—24. Deuteronom. 21, 17—18. Deut. 6, 24—26. Deut. 21, 27—30. Josua 10, 12. B. d. Richter 5. B. d. K. 9, 8—15. Psalm 19, 2—7.

[3]) Von ψάλλειν, psallere, die Laute oder Zither spielen. Daher ψάλμα und ψαλμός, ein auf der Zither gespieltes oder mit Zitherbegleitung gesungenes Lied.

Kinder Korah als Psalmisten genannt. Die Psalmen aber sind entschieden der echteste dichterische Ausdruck des Hebräismus. In ihnen klingt der affektvolle, wie „glühende Kohlen aus der Nacht" aus dem schmerzumnachteten, nur flüchtig vom Stral der Glückssonne erleuchteten Gemüth hervorquellende Ton des Jahvethums, welcher das Herz des Hörers unwiderstehlich mit sich fortreißt, — eine Lyrik, die, bald elegisch klagend, bald in die erhabenste Leidenschaft ausbrechend, nachmals aus dem Judenthum ins Christenthum herübergepflanzt wurde und das Vorbild aller kirchlichen Dichtung geworden und geblieben ist. In den sogenannten Klageliedern des Jeremia, veranlaßt durch die Verheerung Jerusalems i. J. 588 v. Chr., fand die leidenschaftliche Psalmenstimmung nach der elegischen Seite hin eine Fortsetzung.

Die vollendetste Hervorbringung der reinweltlichen Lyrik ist das mit idyllischen Motiven versetzte Hohelied (schir haschirim, d. i. das Lied der Lieder). Es mag am Ende des 9. Jahrhunderts v. Chr. gedichtet worden sein und schon der Titel, den man ihm gab, verräth den hohen Werth, welchen man ihm mit Recht beilegte. Mit Unrecht dem Könige Salomo als Verfasser zugeschrieben, strömt das reizende Gedicht alle Süßigkeit, allen Wohllaut eines liebetrunkenen und genußfreudigen Herzens über die balsamischen Gewürzgärten und grünenden Weinberge einer sonnigen Landschaft aus. Es handelt, wie bekannt, in Form eines Liedercyklus von der treuen Liebe der Sulamit zu einem Hirten. König Salomo lernt auf einem Ausflug nach dem Libanon die Schöne kennen und, von ihren Reizen entflammt, läßt er sie in sein Harem bringen. Sulamit jedoch, weder durch Schmeicheleien noch durch Versprechungen kirre gemacht, bewahrt ihrem ländlichen Geliebten die Treue und so entläßt sie der König zur Wiedervereinigung mit ihrem Bräutigam. Das Hohelied ist die Gitagovinda der Hebräer; aber ganz eigenthümlich und echthebräisch-national ist es, wenn durch die Klänge der idyllisch-zärtlichen Schalmei häufig der dröhnende Posaunenton durchbricht, wenn der Dichter das Mädchen, welches er noch so eben „eine Turteltaube in den Felsritzen" genannt, hervorbrechen läßt „wie die Morgenröthe, schön wie der Mond, herrlich wie die Sonne, schrecklich wie Heeresspitzen," oder wenn er, eben noch mit erotischen Bildern kindlich spielend, plötzlich mit dem glühenden Affekt der Psalmen ausruft:

„Stark wie des Sterbens Loos ist die Liebe!
Fest wie Hölle hält heiße Minne!
Ihre Gluten sind Feuergluten,
Sind Flammen Gottes. Gewaltige Wasser
Können nicht löschen die Liebesglut;
Nicht Ströme können hinweg sie fluten.
Wenn einer böte all sein Vermögen
Um die Liebe, man würd' ihn verhöhnen." [1])

[1]) Meier: Die poetischen Bücher des a. T. (1854), S. 22. Diese Arbeit darf sich zu den besten der deutschen Uebersetzungskunst stellen.

Das lyrisch-didaktische Buch **Hiob** hat zum Fundament wahrscheinlich eine alte Sage; so jedoch, wie es uns überliefert worden, muß es mit Bestimmtheit der nachexilischen Periode zugewiesen werden. Beweis hiefür ist schon die Einführung des Satan; denn der alte Mosaismus wußte von keinem Teufel, ebenso wenig als er von einer Fortdauer des Menschen nach dem Tode wußte. Außerdem zeigt der Geist dieser großartigen Dichtung, deren Schöpfer gleich dem des Hohenliedes unbekannt ist, auf die Zeit hin, welche nach der Rückkehr aus dem babylonischen Exil, wo sie mit persisch-zoroastrischen Glaubenslehren bekannt geworden, für die Juden eintrat. Trotz der Wiederherstellung des Tempels wollte sich kein rechtes nationales Gedeihen mehr entwickeln und die messianischen Hoffnungen erwiesen sich als Traum und Schaum. Da nun ging mit dem hebräischen Bewußtsein eine große Veränderung vor. Die festgefugte Lebenseinheit des Jahvethums war zerspalten und zerrissen, und während die einen, die Phantasiereicheren, über die Täuschungen des diesseitigen Lebens durch Annahme der persischen Unsterblichkeitslehre sich zu trösten suchten, fanden die anderen, die Verständigeren, in einer stoischen Resignation die Kraft, die Zerfahrenheit und Zerrissenheit ihrer Zeit zu ertragen. Aber nur die Kämpfe des Zweifels führen zu einer solchen Resignation und so sehen wir denn im Buch Hiob alle die angedeuteten Gegensätze zu poetischer Anschauung gebracht. Die trostlose Moral des Gedichts ist: Gottes Strafgerichte treffen den Rechten wie den Schlechten, — eine Vorstellung, welche dem alten Hebräerthum durchaus fremd gewesen war. Dennoch hat es der Hebräismus im Buch Hiob — freilich, wie augenscheinlich ist, nur mit gewaltsamster Selbstüberwindung — noch einmal zur großartigsten Verherrlichung des Jahveglaubens gebracht. Ich meine, wie jeder erräth, das 38—41. Kapitel, wo Jahve aus dem Wetter zum Hiob redet. Diesen Stellen hat an Macht und Pracht die Poesie alter und neuer Zeit nur sehr weniges an die Seite zu setzen.

Zu den vorzugsweise poetischen Schriften der Bibel darf man gewiß auch das allerliebste Idyll **Ruth** und das Buch **Esther** zählen. Ersteres könnte man eine alttestamentliche Dorfgeschichte nennen, während einem beim Lesen des letzteren unwillkürlich die historische Romandichtung der Neuzeit zu Sinne kommt. Auch hinsichtlich der Veranschaulichung des hebräischen **Prophetismus** können moderne Begriffe zulässig erscheinen. Die hebräischen Propheten — ihre Namen sind oben genannt — waren nämlich die Demagogen, d. h. die Volksführer des jüdischen Gemeinwesens, die Träger der Opposition, die Vertreter der Volksinteressen gegenüber der königlichen Tyrannei, die Herolde des Rechtes und der öffentlichen Meinung. Diese Rollen konnten sie unmöglich spielen, ohne an dem alten Glauben an Jehova einen starken Rückhalt zu haben und deßhalb identificirten sie ihre demokratische Mission mit dem Willen Gottes. Als dessen Dolmetscher wahrten sie das nationale Interesse, den religiösen Kultus und das Heil des Volkes gegen alle An-

fechtungen von innen und außen. Ihre Lehren wurden durch eigens zu diesem Zwecke gestiftete Prophetenschulen fortgepflanzt, deren Gründung sich in die Anfänge des hebräischen Staates zurückführen läßt. Ihre Schriften, die in der uns vorliegenden Form freilich vielfach erst spät gesammelt und mitunter verfälscht sind, waren recht eigentlich Tendenzschriften, ihre Ermahnungen, Drohungen, Ermuthigungen und Tröstungen Tendenzreden voll schneidenden Zornes und nationalen Hochgefühls, ihre Visionen und Gesichte Tendenzgedichte, in welchen oft die heißblutigste, grandioseste Phantasie sich kundgibt. Die Eigenthümlichkeit des hebräischen Geistes tritt in dem poetischen Pathos dieser Volksredner, dieser Vermittler zwischen Jahve und seinem Volke, am reinsten und größten hervor und nirgends offenbart sich der Nationalstolz der Nachkommen Abrahams in solcher Ausschließlichkeit, Selbstgenügsamkeit und Begeisterung, wie in den Orakeln und Klagen dieser unbestechlichen, unerbittlichen Polemiker und Eiferer, die nur einen Leitstern kannten, Jahve, nur eine Liebe, ihr Volk, nur einen Zweck, die Einheit und Tüchtigkeit ihrer Nation im Innern, ihre Macht und Größe nach außen.

Den Vorschritt vom Zersetzungsprozeß des Hebräismus, welchen die Propheten vergebens aufzuhalten suchten, verdeutlicht das didaktisch-lyrische Buch, welches der Prediger Salomo (Koheleth) betitelt ist, jedoch keineswegs von dem genannten König herrührt, sondern zu den spätesten Büchern des A. T. gehört und wohl erst um 300 v. Chr. gedichtet wurde. Es ist ein gramschweres Werk, wenngleich der Dichter da und dort zu heiterem Lebensgenuß auffordert. Das Gedicht dreht sich um den Gedanken, eine vernünftige Zweckmäßigkeit sei weder in der physischen noch in der moralischen Welt zu erkennen und der Mensch thue daher am besten, hierüber gar nicht zu grübeln, sondern mit dem Nothbehelf des Glaubens sich zu begnügen. Die althebräische Freude am Leben bricht zwar hie und da durch und wirft (Kap. 9, V. 4) das Wort hin: „Besser ein lebendiger Hund als ein todter Löwe!“ Allein der Anblick des gesellschaftlichen Elends vermag den Dichter sogleich zum Widerruf und man glaubt oft einen Weltschmerzler des 19. Jahrhunderts zu hören, wenn der Prediger das eitle Ringen des Menschen charakterisirt, die Weisheit der Thorheit gleichwerthet und in gränzenlosem Weltekel seinen Refrain wiederholt: „Alles ist eitel!“ Affirmativ dagegen ist das poetische Spruchbuch, welches wir unter dem Titel der Sprüche Salomo's besitzen. Es enthält eine umfassende Sammlung von Sentenzen, ein schönes Denkmal hebräischer Spruchweisheit. Alte Bestandtheile sind darin, wahrscheinlich auch Sprüche, die wirklich von Salomo herrühren, aber das Ganze hat seinen Abschluß erst in der Zeit nach dem Exil erhalten. Hier, wenn irgendwo, ist reines Jahvethum: die Emanzipation vom semitischen Naturdienst, in welchen Israel so oft zurückgefallen war, ist vollzogen und der Monotheismus, die Religion des Geistes, wie Hegel den Mosaismus nannte, feiert einen unvergällten Triumph.

Aber dieser Triumph war kein dauernder. Denn im Verlaufe der Zeiten verfiel mit den übrigen Elementen der hebräischen Nationalität auch die alte Jahvereligion immer unaufhaltsamer. Eine Unmasse theologischer Sekten entstand und aus den verschiedenen Dogmen derselben, aus asiatischen Mysticismen, griechischen Philosophemen und alten Nationalsagen bildete sich allmälig die jüdische Geheimlehre der Kabbala (d. i. empfangene Lehre) heraus, deren Anhänger behaupteten, dieselbe sei von Adam an, welchem sie der Engel Rasiel mitgetheilt hätte, durch mündliche Ueberlieferung fortgepflanzt worden. Als Hauptsammler und Erweiterer dieser Traditionen sind der Rabbi Akibah (hingerichtet 120 v. Chr.), Verfasser des Buches „Jezirah," und sein Schüler Simeon Ben Jochai zu nennen, Verfasser des Buches „Sohar," welches den Pentateuch mystisch deutet und über Physik, Metaphysik, über die Geisterwelt und Magie sich verbreitet. Die Kabbala kam indessen erst gegen das zwölfte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung hin, wo sie sich zu einer mystischen Religionsphilosophie ausbildete, in großes Ansehen und spielte dann bekanntlich in den Charlatanerieen der mittelalterlichen Theosophen, Geisterbanner und Alleswisser eine bedeutende Rolle. Aus der nämlichen Zeit, welche die Kabbala entstehen sah, datirt auch der Ursprung des Talmud (d. h. Unterweisung). Die Grundlage dieser, von den Juden der Bibel gleich geachteten Sammlung exegetischer, mystischer, liturgischer, moralischer und legendenhafter Schriften bilden die vorgeblich von Gott dem Mose ebenfalls auf dem Sinai mitgetheilten Erläuterungen des mosaischen Gesetzes, welche durch Tradition fortgepflanzt und vielfach erweitert und ausgeschmückt wurden, bis sie der heilige Rabbi Jehuda (starb 220 n. Chr.) unter dem Namen Mischnajoth (d. i. zweites Gesetz) in ein System brachte. An dieses System schloßen sich nun alsbald eine zahllose Menge von Kommentaren an, so daß sich der Rabbi Jochanan Ben Elieser (starb 279 n. Chr.) bewogen sah, um Licht und Ordnung in dieses Chaos zu bringen, einen Extrakt aus den Kommentaren zu fertigen. Dieser Extrakt, Gemara (d. i. Erklärung) betitelt, macht mit der Mischna den Talmud aus, der ungefähr seit 360 n. Chr. neben dem alten Religionskodex gesetzliche Geltung gewann und später noch zahlreichen Ergänzungen und Umarbeitungen unterworfen wurde. Von den späteren Erklärern des Talmud ist der berühmteste der Rabbi Mose Ben Maimon (Maimonides), geb. 1139 zu Kordova in Spanien, gest. 1204 zu Kairo oder in Palästina, ein ausgezeichneter Mann, welcher den Juden nach Mose als das zweitgrößte Genie gilt und den sie den Ruhm des Orients und das Licht des Occidents nennen. Das unermeßliche Material, was die verschiedenen Redaktionen, Erweiterungen und Erläuterungen der Talmude anhäuften, wurde dann von Seiten einer epigonischen, der vulgär-aramäischen Mundart sich bedienenden Dichtung ausgenützt, deren Hervorbringungen unter dem Kollektivtitel Hagada (d. i. Gesagtes) zusammengefaßt sind, ausgenützt zu einer Menge

an poetischem Werthe sehr verschiedenen Sagen, Legenden, Erzählungen, Fabeln und Gnomen.

Eine noch merkwürdigere Nachblüthe sollte die hebräische Literatur während des Mittelalters in Spanien erleben, wo unter der duldsamen Herrschaft der moslemischen Araber auch die Juden an der hohen Geisteskultur theilhatten, welche das Chalifat von Kordoba schmückte, während der größere Theil des christlichen Europa's noch in tiefster Barbarei begraben war. Unter den spanischen Juden entwickelte sich eine neuhebräische Poesie, welche ihren arabischen Vorbildern auch die Metrik, den Strophenbau und Reim entlehnte. Der Erste, welcher in dieser Weise dichtete, war Salomo Ben Gabirol (st. 1064), welchen Abu-Harun Mose Ben Esra (um 1164) an Formgewandtheit weit übertraf. Der vielseitigste, tiefste und glänzendste dieser neuhebräischen Poeten war aber Abul Hassan Juda Ha-Levi (geb. um 1080 in Kastilien), im religiösen und weltlichen Liede gleich ausgezeichnet, warm, zartfühlend, hochsinnig. Meisterhafter noch als er, wenn auch weniger originell in seinen Anschauungen, handhabte die hebräische Sprache in ihrem Wettstreit mit der bekanntlich außerordentlich reichen und geschmeidigen arabischen Juda Ben Salomon Alcharisi (st. um 1250), welcher das berühmte Makamenwerk des Hariri (s. u.) hebräisirte und hierauf demselben eine selbstständige Makamendichtung zur Seite stellte, worin er seinem Muster nicht unglücklich nacheiferte. Einige seiner Makamen, die er Heman dem Esrachiten in den Mund legte, sind gar anmuthig; die beste von allen ist die schalkhafte vom Floh. [1])

5.

Arabien.

Südlich von Palästina dehnt sich, umschlossen vom arabischen und persischen Busen, die große Halbinsel Arabien in das arabisch-persische Meer hinaus, von uralten Zeiten her ein stahlkräftiges, hochsinniges, abenteuerndes Hirten- und Kriegervolk in ihren brennenden Wüsten, ihren Felsschluchten und ihren da und dort in den Sand gestreuten Oasen erzeugend und hegend. An

[1]) Vgl. Delitzsch: Geschichte der jüd. Poesie vom Abschluß d. heil. Schr. d. A. B. Sachs: Die religiöse Poesie der Juden. Kayserling: Sephardim; romanische Poesie der Juden in Spanien. Geiger: Der Divan des Juda Ha-Levi. Eine reiche Auswahl hagadischer und neuhebräisch-spanischer Dichtungen s. bei Jolowicz, P. d. o. P. 286 fg.

Originalität und Tiefsinn dem stammverwandten Hebräer gleichstehend, übertrifft der Araber diesen an unbändiger Kühnheit der Phantasie sowohl, als an Mannhaftigkeit und Ritterlichkeit. Denn Ritterlichkeit, das war der Grundzug im Charakter dieser Helden der Wüste, welche später das welterobernde Schwert umgürteten und dann, nach gesättigtem Fanatismus und Eroberungsdurst, Triumphe der Gesittung und Bildung feierten. Die Resultate dieser Bildung gehören zu den eigenthümlichsten und wirkungsreichsten der Weltgeschichte und die Kulturarbeit der Araber ist nach drei Seiten hin berechtigt, das lebhafteste Interesse anzusprechen. Erstens durch ihre welthistorische Schöpfung, den Islam; zweitens durch die höchst bedeutsame Einwirkung, welche sie, wie jedermann weiß, auf die anhebende wissenschaftliche, dichterische und gesellige Bildung des christlichen Mittelalters geübt hat; drittens durch den Reichthum der von ihr erzeugten Literatur, deren Schätze uns nach dem Vorgang des Franzosen Sylvestre de Sacy besonders deutsche Forscher mehr und mehr erschlossen haben. [1])

Die Geschichte der arabischen Literatur zerfällt, wie die Geschichte des arabischen Volkes, in zwei große Perioden: die vormohammedanische und die nachmohammedanische. Auf den Charakter der ersteren hat der uralte Unterschied zwischen den seßhaften und nomadischen Bewohnern der arabischen Halbinsel einen bestimmenden Einfluß geübt. Denn seit den ältesten Zeiten, hat ein Kenner arabischen Wesens bemerkt, theilen sich die Araber in zwei Klassen, in wandernde Hirten oder Bedewinen, d. h. Bewohner der Wüste, und in Ansäßige, Bewohner der Städte und Dörfer. Diese letzteren erreichten zwar schon frühe durch eine enger geschlossene bürgerliche Verfassung und durch den Verkehr mit benachbarten, gleichfalls polizirten Völkerschaften keinen geringen Grad der Kultur; allein das eigenthümliche Gepräge ihres Charakters wurde dadurch abgeschliffen und ihre Sitten wurden verändert, während die Bewohner der entlegeneren Wüsten, von keiner fremden Macht je bezwungen, durch ungeheure, wasserlose Sandstrecken von der übrigen Welt noch stärker als durch weite Meere getrennt, die Sitten ihrer Väter in unvermischter Reinheit und ihren eigenthümlichen Charakter in seiner ursprünglichen Originalität und Energie bis auf den heutigen Tag erhielten. Ihre Freiheit höher schätzend als Reichthümer und Bequemlichkeit, durchziehen sie in einzelnen, unabhängigen Stämmen seit undenklichen Zeiten die unermeßlichen Wüsten zwischen dem Euphrat und

---

[1]) Vgl. Weil, Die poetische Literatur der Araber vor und unmittelbar nach Mohammed, 1837. Nöldeke, Beiträge zur Kenntniß der Poesie der alten Araber, 1864. Hammer-Purgstall, die Literaturgeschichte der Araber, 1850 fg. 4 Bde. gr. 4., ein kolossales Werk deutschen Fleißes, in welchem uns eine Galerie von mehr als 3000 Portraits arabischer Dichter und Schriftsteller aufgethan ist. Freilich fehlt es in dieser Galerie auch nicht an Stellen, wo die Angaben unzuverlässig sind und das Urtheil seicht ist.

dem Nil bis tief in die arabische Halbinsel hinein. Ihre Habe und ihre Reichthümer sind die Kameel- und Schafheerden, die auf den dürren Ebenen ihr sparsames Futter finden. Ihre Wohnungen sind Zelte, mit denen sie, so oft ihre zahlreichen Heerden eines frischen Weideplatzes bedürfen, von Weibern und Kindern begleitet, von Haide zu Haide wandern. Ihre Verfassung hat sich noch wenig von der ältesten patriarchalischen entfernt. Jeder Stamm ist eine Verbindung verwandter Familien, deren Oberhäupter aus ihrer Mitte sich den Tüchtigsten zum Anführer wählen, der mit den Uebrigen Gefahren und Beschwerden theilt. Tapferkeit und Gastfreiheit sind die einheimischen Tugenden unter ihnen. Unter diesen Hirtenstämmen der Wüste blühte die Poesie schon in sehr frühen Zeiten. Der Stolz auf ihren alten Ursprung, den sie bis auf die nächsten Nachkommen Noahs zurückführen, auf ihre reiche, unvermischte Sprache und auf ihre nie unterjochte Unabhängigkeit; die zwar nicht an reizenden, aber an großen und wilden Scenen reiche Natur ihres Landes; ferner die einsamen und gefahrvollen Streifereien in den öden Wildnissen; die unaufhörlichen Kriege der Stämme unter einander; die Rachsucht, mit der jeder Einzelne das seinem Stamme zugefügte Unrecht zu vergelten sucht, und die hieraus entspringende Achtung für Muth und Tapferkeit: alle diese Umstände zusammen mußten bei einem Volke, dessen Phantasie schon vermöge des Himmelsstriches, unter dem es lebt, in hohem Grade lebhaft und feurig ist, den poetischen Geist sehr frühe wecken und diesem eine ganz eigene Richtung geben, während die große Achtung, welche der vom ganzen Stamme genoß, welcher die Thaten der Tapfern und die Tugenden der Edeln in Liedern besang und durch diese auf die späten Nachkommen brachte, jener natürlichen Neigung noch mehr Schwung verlieh.

Vor Mohammed war der arabische Dichter zugleich Bedewine und Krieger. Er feierte die Kämpfe seines Stammes, welche er selbst ausfechten half, hinterher in feurigen Gesängen. Er war aber noch mehr, er war auch der Schiedsrichter bei innern Streitigkeiten; denn so hoch war die Achtung, die man der dichterischen Begabung und Thätigkeit zollte, daß streitende Parteien Dichter zu Anwälten ihres Rechtes erwählten und ihren Entscheidungsgründen den Richterspruch unterwarfen. Tapferkeit, Unabhängigkeitssinn, Gastfreiheit, Treue in Freundschaft und Haß, Recht und Ehre beseelen die Ergüsse dieser alten Dichter. Hierzu nun tritt noch ein bedeutendes Element: die Liebe; eine glutvolle, bald in sinnlichen Reizen schwelgende, bald aber auch in süßester Herzigkeit auftönende Liebe, wie sie nur in Zeiten möglich war, wo die Frau noch nicht aus dem öffentlichen Leben in den Kerker des Harem verstoßen, noch nicht zur willenlosen Sklavin der Lüste eines unumschränkten Gebieters geworden war, wie es durch den Islam geschah. Nur in der altarabischen Freiheit, Würde und Einfachheit des Lebens konnten die Frauen echte Liebe und Treue geben und empfangen, nur damals konnte der Dichter Antara zu seiner Ge-

liebten sprechen: „Ich denke dein, wenn feindliche Lanzen an mir ihren Durst löschen und geschärfte Klingen sich in meinem Blute baden. Ich freue mich, wann Schwerter auf einander stoßen; da blitzen sie wie deine glänzenden Zähne, wenn du lächelst!“ und konnte der Dichter Dschemil in ritterlicher Treue seinem Mädchen versichern, daß seine Liebe über alle Verhältnisse und Zufälle erhaben sei.

Die ältesten Schöpfungen der arabischen Poesie sind Volkslieder und so ist in ihnen die Lyrik vorherrschend. Diese Lyrik versetzt sich aber auf der einen Seite stark mit epischen Elementen und faßt sich, nachdem sie die ganze Skala lyrischer Töne durchlaufen, auf der andern oft zur Didaktik, zur Gnome, zum Sinn- und Spruchwort zusammen. Der Stil ist ein stürmischer, die Nebenumstände werden ganz der Phantasie des Hörers überlassen. die Bilder sind kühn und blitzend, die Worte sehr gespart. Ihrer Form ist nicht nur die Silbenmessung, sondern auch der Reim wesentlich und ein und derselbe Reim läuft gewöhnlich durch ein ganzes Gedicht hindurch.

Als der erste Araber, der ein Gedicht von dreißig Versen verfaßte und überhaupt dem poetischen Ausdruck bestimmte Regeln gab, wird Muhalhall genannt, natürlich zugleich Krieger und Poet, wie alle diese alten Sänger. Zu den ältesten gehört auch Taabbata Scharran, einer jener unheimlichen Recken der arabischen Vorzeit, deren Wesen sich durch die Sagen charakterisirt, welche man von dem mythenhaften Helden und Dichter Faris erzählt. Dieser sei nämlich, empört über den Trug und Verrath seiner Freunde, voll Menschenhaß in die entlegensten Wüsteneien geflohen, habe dort mit den Thieren der Wildniß zusammengehaus't und nicht nur mit Menschen und Bestien, sondern auch mit Orkanen, Wirbelwinden und Sandstürmen ungeheuerliche Kämpfe siegreich bestanden. [1]) Weniger mythisch ist die Existenz des als Krieger, Läufer und Bogenschütz ausgezeichneten Schanfara, der ein Leben voll bunter, blutiger Abenteuer führte und von dem uns ein Gedicht aufbehalten worden, welches von Kennern den vorzüglichsten arabischen gleichgeachtet, wo nicht vorgezogen wird. [2]) Derartige Gesänge pflanzten sich durch Ueberlieferung fort und reizten zur Nacheiferung. So sammelte sich denn im Verlaufe der Zeiten ein

---

[1]) Die von Taabbata Scharran gedichtete Todtenklage um seinen mütterlichen Oheim, als dessen Bluträcher er auftrat, — die mit den Versen:

„In der Thalschlucht, unter einer Felsenwand
Liegt ein Todter, dessen Blut dahin nicht schwand“ —

anhebende Todtenklage veranschaulicht sehr deutlich das Wesen und die einzelnen Charakterzüge der altarabischen Dichtung. Die hochpoetische Faris-Legende hat der größte Dichter Polens, Mickiewicz, zum Thema einer seiner genialsten Dichtungen gewählt.

[2]) Schanfara's herrliche Kasside ist verdeutscht von Rückert, Hamâsa I. 181 fg. und von Reuß, Jolowicz's P. d. o. P. 346 fg.

großer Liederschatz an und dieser wurde durch Abu Temmam (geb. 805, gest. 846 n. Chr.), der die einzelnen Lieder nach der mündlichen Tradition niederschrieb, in ein Liederbuch vereinigt. Dieses Liederbuch erhielt von der Ueberschrift seiner ersten Abtheilung den Titel Hamâsa, d. i. Tapferkeit, und wurde durch Fr. Rückert meisterlich verdeutscht („Die Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder," gesammelt von Abu Temmam, übersetzt und erläutert, 2 Bde. 1846). Es zerfällt in zehn Bücher: 1) Heldenlieder, 2) Todtenklagen, 3) Sprüche der feinen Sitte, 4) Liebeslieder, 5) Schmählieder, 6) Gast- und Ehrenlieder, 7) Beschreibungen, 8) Reise und Ruhe, 9) Scherze, 10) Weiberschmähungen — gibt größere und kleinere Dichtungen von 521 Dichtern und 56 Dichterinnen (unter welchen letztern besonders Tomadhir, genannt El Chansa, d. i. die Stumpfnase, gefeiert war) und verschafft den imponirendsten Ueberblick über diese kraftvolle, echte Volkslyrik.[1]) An diese ältere Sammlung schlossen sich später noch mehrere, unter denen die von Abu Boktheri (gest. 898 n. Chr.) veranstaltete, sowie die durch Abulfarabi Issahani (gest. 966) unter dem Titel „Kitab al agani" (Buch der Gesänge) zusammengestellte und mit Biographien von 395 Dichtern begleitete Anthologie die wichtigsten sind.

Wollen wir aber noch einzelne der berühmtesten arabischen Dichter der vormohammedanischen Periode namhaft machen, so müssen wir die Verfasser der unter dem Namen Moallakat, d. i. die aufgehangenen (Gedichte), berühmten Gesänge nennen. Diese Gesänge, sieben an der Zahl, sind die Resultate der poetischen Wettkämpfe, welche, so groß war die Theilnahme der ganzen arabischen Nation an der Dichtkunst, alljährlich auf der menschenwimmelnden Messe zu Okhaz abgehalten wurden. Das Gedicht, welches den Preis erhielt, wurde mit goldenen Lettern auf persische Seide geschrieben und zum ewigen Ruhm am Eingang des uralten Nationalheiligthums der Kaaba zu Mekka aufgehangen, daher der Name. Die Moallakat sind historische Gedichte, insofern sie die Thaten und Schicksale des Dichters, der ja an dem Leben

---

[1]) Rückert, dessen unermüdlichen Bemühungen wir bezugs der Kenntniß orientalischer Dichtung so ungemein viel verdanken, charakterisirt im Eingang der Hamâsa die Dichtkunst Arabiens treffend mit der folgenden Strophe:

„Die Poesie hat hier ein dürft'ges Leben
Bei durst'gen Heerden im entbrannten Sand
Mit Blüthenschmuck und Schattenduft umgeben,
Mit Abendthau gelöscht den Sonnenbrand,
Verschönt, versöhnt ein leidenschaftlich Streben
Durch's Hochgefühl von Sprach- und Stammverband,
Und in das Schlachtgraun Liebe selbst gewogen,
Die hier auch ist, wie überall, von oben."

Eine beachtenswerthe Sammlung arabischer Volkslieder enthält auch „Die Wüstenharfe" von Altmann (1855).

seines Stammes den regsten, thätigsten Antheil nahm, schildern; sie sind aber auch elegisch-didaktische Gedichte, insofern der Dichter der Schilderung seiner Abenteuer die Empfindungen seines Herzens, den Drang seiner Gefühle, sowie Sittensprüche und Weisheitslehren als Resultate seiner Erfahrungen beimischt. Die Verfasser der Moallakat sind Tarafa (ermord. zw. 560—70 n. Chr.), Suheir (die schöne Moallaka desselben in Rückerts Hamâsa, I. 147 fg.), Antara (seiner Tapferkeit wegen El Fewares, d. i. der Held, genannt) [1]), Amru (st. 570), Hareth (um 560—79), Lebid (st. 662, erst leidenschaftlicher Gegner, dann eifriger Anhänger Mohammeds) und Amrilkais oder, wie Hammer den Namen geschrieben wissen will, Imriolkais. [2])

Mit Mohammed oder Mohammad (geb. am 20. April 571 n. Chr. zu Mekka, gest. am 7. oder 8. Juni 632 zu Medina), dem Gründer des Islam, dem Einiger der zahllosen Stämme seines Heimatlandes zu einer Nation, traten die Araber aus der Einöde ihrer Wüsten, aus der Verborgenheit ihrer Oasen heraus auf die Bühne der Weltgeschichte. [3]) Es ist einleuchtend,

---

[1]) Thorbecke, Antara, des vorislamischen Dichters Leben, 1868.

[2]) Amrilkais, der Dichter und König. Sein Leben dargestellt in seinen Liedern. Aus dem Arabischen von Fr. Rückert, 1843. Ein Beurtheiler der arabischen Literaturgeschichte von Hammer hat, was dieser Orientalist über Amrilkais oder Imriolkais beigebracht, in folgende Sätze zusammengefaßt (Allg. Zeitg. vom 6. März 1855, Beil.): „Dieser Dichter, welchen Mohammed den „Fahnenträger zur Hölle" nannte, gelangte durch seine Lieder, seine Schicksale und seine Liebesabenteuer mit Oneisa, die er mit ihren Gespielinnen beim Baden überraschte, unter seinem Volke zu universeller Berühmtheit. Von seinem Vater wegen schlüpfriger Abenteuer verbannt, lebte er lange unter einem fremden Stamme. Als man ihm die Nachricht brachte, sein Vater sei im Aufruhr vom eigenen Stamm erschlagen worden, saß er gerade beim Spiel. Er trieb seinen Genossen an, das Spiel ruhig zu beendigen, denn er wollte ihm nicht sein Spiel verderben. Dann aber ließ er sich alle Einzelheiten des Mordes genau erzählen und berauschte sich während der Nacht, nach dem Grundsatz „heute der Wein und morgen das Geschäft." Nüchtern geworden, schwor er: nicht Fleisch und Wein zu genießen, nicht Haar und Bart zu scheeren und kein Weib zu berühren, bis er die Pflicht der Blutrache erfüllt. Stolz verschmähte er jedes angebotene Sühngeld, denn alle Araber wüßten, daß Hodschr seines Gleichen nicht gehabt, und er würde sich entehren, wenn er Kameele für das Blut seines Vaters nähme. Als er vor einem Götzenbild durch's Loos ein Orakel über seinen Kriegszug holte, zog er dreimal den Pfeil der Vertheidigung. Ungeduldig, weil das Orakel nicht auf Angriff lautete, zerbrach er die Pfeile und warf sie dem Götzenbild mit den edlen Zornesworten in's Gesicht: „Wenn dein Vater getödtet worden, würdest du dich nicht auf Vertheidigung beschränken." Imriolkais gelangte zuletzt nach Konstantinopel, mußte aber wegen eines Liebesverhältnisses zu einer Prinzessin fliehen. Justinian bestrafte ihn durch das Geschenk eines vergifteten Hemdes, welches der Dichter anlegte und bald darauf, bedeckt mit Geschwüren, bei Angora starb. Seine erotischen Lieder sind die Juwelen der arabischen Poesie und enthalten eine Fülle zarter und glücklicher Naturbeobachtungen mitten unter der südlichen Sinnesglut und Lüsternheit."

[3]) Für die beste Biographie des arabischen Propheten galt lange die von dem be-

daß mit dieser Wendung des Volksgeschickes auch die Poesie, die geistige Production Arabiens in eine neue Phase treten mußte. Die Literatur wurde vielgestaltiger, umfassender und breitete sich gleich mächtigen Strömen in die Lande aus; allein diese Ströme entsprangen nicht mehr dem lauteren Brunnen eines durch und durch in sich abgeschlossenen, eigenthümlichen und an und für sich schon hochpoetischen Volkslebens. Die arabische Literatur erkaufte ihren Glanz, ihre weithin reichende Geltung nur durch Hingabe ihrer ursprünglichen Frische und Kraft. Das religiöse Element, welches durch den Propheten hinzukam, förderte sie keineswegs; denn durch dieses Element wurde der dichterischen Hervorbringung die starre Fessel des Dogma's angelegt, wurden die Dichter gezwungen, jeden Gedanken, jede Schöpfung der Phantasie erst auf der Wagschale der Orthodoxie abzuwägen, bevor sie damit hervortreten durften. Sodann wurde der Hoheit und Innigkeit der Gefühle ein unheilbarer Schlag versetzt durch die Stellung, welche der Islam dem Weibe anwies. In das Harem eingesperrt und in Folge dessen verdummt und verdumpft, konnten die Frauen dem Manne nichts mehr bieten, was eine höhere Liebe hätte einflößen können, und weil das weibliche Geschlecht von da ab nur vermöge seines körperlichen Liebreizes noch in Betracht kam, konnte es nicht fehlen, daß die erotischen Gedichte der Araber jenen vorherrschend sinnlichen Charakter-annahmen, der meist unserem Geschmacke und unserem gebildeteren Sinne widerstrebt. Mit der höheren Liebespoesie zerfiel dann zugleich die alte Abenteuerlust, indem die Heldenthaten des Einzelnen gegenüber den erobernden Wundern, welche Mohammed und seine Heere verrichtet hatten, für die dichterische Auffassung nicht mehr in Betracht kommen konnten und so mit dem Reize des Ruhmes auch der Drang des Wagnisses verschwand. Erst später und weit vom Heimatland entfernt, in dem eroberten Spanien nämlich, erstand die alte, schöne Ritterlichkeit der Araber wieder, freilich verfeinert und durch christliche Einflüsse ausgebildet, und mit ihr auch ein Nachhall der verschwundenen reineren Minnepoesie. In den Ländern des Orients jedoch, welche der Islam sich unterworfen, wurde die arabische Dichtkunst vorherrschend Hofpoesie, mit starker mystisch-religiöser und panegyrischer wie auch frivoler Färbung. Bei alledem darf jedoch durchaus nicht geglaubt werden, daß die arabische Literatur seit Mohammed ihre Zeugungskraft ver-

---

rühmten arabischen Gelehrten Ismael Abulfeda verfaßte (durch Gagnier in's Latein übertragene: „De vita et rebus gestis Mohammedis," 1723). Endlich unternahm es ein deutscher Orientalist, G. Weil, auf der Basis quellenmäßiger Forschung die Laufbahn des großen Mannes zu schreiben („Mohammed, sein Leben und seine Lehre," 1843). Des Amerikaners Irving „Life of Mohammed" ist gut erzählt, hat aber keine wissenschaftliche Bedeutung. Wiederum ein Deutscher hat nun für den Propheten das Beste gethan, A. Sprenger, welcher nach vieljährigem Aufenthalt im Orient mit seinem trefflichen, abschlußgebenden Werke „Das Leben und die Lehre des Mohammad," 3 Bände, 1861 hervorgetreten ist.

loren habe. Im Gegentheil, diese steigerte sich nach der Einbuße ihrer ursprünglichen Naivetät bedeutend. Auch nach Mohammed traten große Dichter auf, die, ob sie sich auch den Einflüssen eines gesunkenen Geschmacks und einer vielfach herrschsüchtig hervortretenden Schulweisheit nicht zu entziehen vermochten, dennoch gar viel des Schönen hervorbrachten. Vornehmlich hob sich die Didaktik und schuf eine Menge von eigentlichen Lehrgedichten, von Fabeln und Satiren; sodann die Märchendichtung in ungebundener Rede, der Roman, und endlich die allerliebste Makamen-Humoristik, aus welcher da und dort ein voller Strauß echter Lyrik hervorduftet. Zum Drama jedoch hat es die arabische Literatur nicht bringen können, weil der Gang ihrer naturgemäßen Entwickelung durch den Islam unterbrochen wurde und dieser, wie der Jahvedienst bei den Hebräern, keine selbstthätige, freie Individualität anerkannte. Woher sollte also dramatisches Leben kommen?

Was den Juden und Christen die Bibel, das ist bekanntlich der Koran (al Koran, d. i. die Sammlung der Schriften) den Moslemin. Er ist auch vielfach auf die biblischen Sagen und Mythen gebaut; der Monotheismus, den er predigt, ist nicht weniger ausschließlich und verdammungssüchtig als jener der Bibel, ermangelt aber des Dogma's der Versöhnung, welches, im Judenthum prophezeit (Orakel vom Kommen des Messias) und durch das Christenthum angestrebt wurde. Das Symbolum des Islam ist befehlerisch, hart und starr. [1]) Der Koran ist keineswegs von Mohammed selbst geschrieben, noch weniger vom Himmel gefallen, wie fromme Moslemin glauben, sondern die einzelnen Stücke der Bibel des Islam wurden erst nach des Propheten Tode in ein Ganzes vereinigt, indem der Chalif Abu Beckr alles, was von Mohammeds Offenbarungen auf Pergament, Palmblättern, Knochen, Steinen und anderen rohen Schreibmaterialien einzeln unter den Moslemin zerstreut aufzufinden war, sammeln und in seinem frommen Glauben ohne alle Kritik abschreiben und in ein Buch zusammenstellen ließ. Eine zweite Redaktion des Koran ließ der Chalif Othman besorgen, wobei, wo möglich, noch kopfloser verfahren wurde. [2]) So, wie er jetzt vorliegt, ist der Koran in 114 Suren,

---

[1]) Gott ist Einer!
Er ist von Ewigkeit;
Er hat nicht gezeugt,
Er ward nicht gezeugt;
Ihm gleich ist Keiner! Koran, Sura 112.

[2]) Näheres über Entstehung, Form und Inhalt des Koran siehe bei Weil, „Histor. krit. Einleitung in den Koran," und bei Nöldeke, „Geschichte des Koran." Die Ansicht, daß Mohammed den Koran nicht geschrieben haben könne, weil er überhaupt nicht schreiben gekonnt, ist übrigens hinfällig geworden. Vgl. hierüber den bezüglichen Exkurs Sprengers a. a. O. II, 398 fg. — Wir besitzen verschiedene Verdeutschungen des Koran, von der ältesten durch S. Schweigern, Nürnberg 1616, nach dem Italienischen

d. i. Stufen oder Reihen, abgetheilt, deren wunderliche Aufschriften wohl davon herrühren, daß die Gläubigen, welche den Koran auswendig lernten, bevor er vollständig aufgeschrieben war, jeder Sura einen willkürlichen Titel gaben zur Erleichterung ihres Gedächtnisses. Ueber den außerordentlichen Einfluß, welchen der Koran mit seinem strengen Monotheismus auf die Literatur der Mohammedaner geübt hat, ist man einig, weit weniger aber über seinen poetischen Werth. Während die Einen [1]) „das Musterwerk arabischer Poesie" darin erblicken, verweisen ihn Andere [2]) ganz und gar in das Gebiet der Rhetorik. Gewiß ist, daß der Koran in Prosa geschrieben ist, jedoch in jener rythmischen Prosa, wie sie stets klingt, wo sie sich erst aus der gebundenen Redeweise herauszubilden angefangen hat. Diese Prosa, die überdies noch am Ende der Zeilen reimt, gab nun ein williges Gefäß zu den Visionen und Verzückungen des Propheten ab, und da einestheils „des Reimes Gleichklang, der für arabische Ohren wahrer Sirenenton ist," im Koran waltet, anderntheils Mohammed unmöglich das hätte leisten können, was er leistete, ohne poetischer Begabung, dieses bei seinen Landsleuten so überaus hochgeschätzten Gutes, [3]) theilhaft zu sein, so dürfen wir unbedenklich zugeben, daß sich die Orakel und Schilderungen des Propheten vielfach über das bloß rhetorische Gepränge erheben und daß er, hingerissen von dem Feuer seines Glaubens, von dem Wirbel seines Eifers, für Gedanken voll lohender Phantasie auch den echtdichterischen, hinreißend mächtigen Ausdruck gefunden hat. [4]) Den höchsten Schwung des

---

angefertigten, bis zu der neuesten, wortgetreu dem Arabischen nachgebildeten von L. Ullmann, Crefeld 1840. Poetische Nachbildungen vom Inhalt des Koran gibt Daumers „Mohammed und sein Werk," 1848.

[1]) „Der Koran ist nicht nur des Islam Gesetzbuch, sondern auch Musterwerk arabischer Dichtkunst. Nur der höchste Zauber der Sprache konnte das Wort des Sohnes Abdalla's stempeln als Gottes Wort. In den Werken der Dichtkunst spiegelt sich die Gottheit des Genius ab. Diesen Einhauch und Aushauch der Gottheit beteten die Araber schon vor Mohammed in ihren großen Dichtern an." Hammer, „Fundgruben des Orients," II, 25.

[2]) „Die verschiedenen Stellen des Koran, in denen Mohammed die unübertreffliche Vollkommenheit dieses Buches selbst als den triftigsten Beweis seiner göttlichen Sendung anführt, müssen so verstanden werden, daß Mohammed sich nicht minder auf den erhabenen Inhalt als auf die vollendete Rhetorik, mit welcher dieser geoffenbart war, bei der Begründung seiner himmlischen Mission berief." Weil a. a. O. S. 60.

[3]) Ein armer Bedewine Mohallak hatte den Dichter Aascha gastfreundlich bewirthet. Um ihn dafür zu belohnen, dichtete Aascha nur ein paar Verse zum Lobe Mohallaks und dies war hinreichend, um dessen acht Töchtern an einem Tage Männer zu verschaffen. De Sacy in den „Fundgruben des Orients," Bd. 5.

[4]) Mohammed bewies sich gegen die Dichter höchst ehrerbietig und freigebig, nur nicht gegen die, welche ihn mit Satiren verfolgten. Daß er selbst nach unmittelbarem Dichterruhm strebte, macht folgende Anekdote unwahrscheinlich. Abu Beckr machte den Propheten darauf aufmerksam, daß er einen Vers unrichtig skandirte, worauf Mohammed

Zorns erreicht der Koran, wenn er die Schrecken des jüngsten Gerichts und die Qualen der Hölle schildert, die höchste Lieblichkeit und Feierlichkeit, wenn er die Belohnung der Seligen, die Freuden des Paradieses beschreibt. Nach dem Urtheil der Moslemin selbst aber findet sich die erhabenste Stelle des Koran in der elften Sura, welche die Sündflut erzählt und wo es heißt: „O Erde, schluck' dein Wasser ein! O Himmel, halt' deine Ströme ein!" — Der Koran ist indessen nicht die einzige Religionsquelle der Moslemin; denn neben diesem Buche hat auch die Sunna, d. i. die aus den Reden und Handlungen des Propheten geschöpfte, durch Tradition fortgepflanzte, hauptsächlich durch Bochari (gest. 869) bewerkstelligte Sammlung von allerlei Lebensregeln für einen großen Theil der Gläubigen (deßhalb Sunniten genannt) religiöse und soziale Geltung.

Von den arabischen Dichtern, die nach Mohammed auftraten, verdient zunächst Ibn Dureid (geb. 838, gest. 932) als Elegiker genannt zu werden; dann der im ganzen Orient hochberühmte Mutanabbi oder Motenebbi (geb. 915 zu Kufa, im Kampfe gegen räuberische Bedewinen der Wüste gefallen 965), dessen Name bedeutet der Prophet sein Wollende, weil er im Gefühle seiner poetischen Kraft die Glorie des Prophetenthums erringen zu können wähnte.[1] Dieser Versuch mißlang gänzlich und trug ihm nur einen Spottnamen ein. Jedenfalls besaß er eine überschwängliche Phantasie und hohe Kraft, allein die Höhe der altarabischen Dichter erreichte er keineswegs und unausstehlich ist sein Haschen nach witzigen Wortspielen, unangenehm sind seine alle Gränzen überschreitenden Uebertreibungen, ermüdend ist die immer wiederkehrende Erhebung seiner eigenen Verdienste, und als die Krone aller dieser Fehler hat er noch seine Lobreden stets an die Meistbietenden losgeschlagen und mit seinen Satiren nur den verfolgt, der ihm nicht huldigte. Der Umstand, daß die meisten seiner Produkte Gelegenheitsgedichte sind, ist charakteristisch. Dann und wann vergißt er jedoch seine Stellung als Hofdichter, und sowie das geschieht, athmen seine Elegieen ein tiefes Gefühl und erinnern seine kühnen Ansprüche auf Ruhm an den unbändigen Naturdrang der Wüstensänger des alten Arabiens.[2] Wie hoch sein „Divan" bei den

antwortete: Ich bin kein Dichter und brauche es auch nicht zu sein. — Nach Hofmacherei schmeckt sehr stark die Nachricht, der Dichter Lebid habe nach Anhörung des Eingangs der zweiten Sura des Koran sein an der Kaaba aufgehängtes Preisgedicht herabgerissen und die Göttlichkeit des Koran laut verkündigt.

[1]) Siehe: „Fundgruben des Orients," V, 19. Hammer hat den Divan (Gedichtesammlung) dieses Dichters übersetzt unter dem Titel: „Motenebbi, der größte arabische Dichter," Wien 1824. Der „größte?" Das hieß den Mund sehr voll nehmen.

[2]) Von seinem vielbewegten, abenteuerlichen Leben, wie nicht minder von seinem Selbstbewußtsein gibt Kunde sein Vers:

„Mich kennt das Roß, die Nacht, das Schlachtrevier,
Der Schlag, der Stoß, die Feder, das Papier."

Orientalen geschätzt wird, beweisen die vierzig Kommentare desselben. Einer dieser Kommentatoren, Abulala (gest. 1058), soll ihm auch als Dichter nahekommen und Toghrai (ermordet 1121) wird ihm von Kennern des Arabischen sogar vorgezogen.

Mit der Lyrik, wie sie in der mohammedanischen Periode durch die genannten und andere Dichter ausgebildet wurde, stehen die didaktischen, zuweilen in's Gebiet der Satire hinübergreifenden Bestrebungen dieser Zeit in nahem Zusammenhang. Als Satiriker that sich Mohammeds Zeitgenosse Thabit hervor, welcher seine satirische Geißel selbst auf die Schultern des Propheten niederfallen ließ, und der reiche Gnomenvorrath, der sich allmählig häufte, wurde von Grammatikern und Lexikographen in verschiedenen Sammlungen zusammengestellt, erläutert und erweitert. Von solchen Werken didaktischer Dichtung stehen vornehmlich in Ansehen die „Medschna ol emsal“ oder Sammlung von 7000 Sprüchwörtern von Meidani (gest. 1125), die „Atwakos-scheb“ d. i. die goldenen Halsbänder von Zamakhschari (gest. 1143) und die „Atwakos-seheb“ d. i. die goldenen Scheiben von Schakruh, welche beiden Werke alle die Grundwahrheiten und die Polarpunkte der Sittenlehre umfassen, wie dieselben in mannigfaltiger Gestalt in den philosophischen und poetischen Werken der Morgenländer wiederkehren. [1])

Eine Erweiterung in Gehalt und Form fand die arabische Gnomendichtung in der Fabelpoesie, wobei freilich zu bemerken ist, daß hier die Araber großentheils nur als Uebersetzer und Bearbeiter fremder Fabelwerke auftreten. Der berühmte arabische Fabelndichter Lokman scheint allem zufolge eine mythische Person zu sein und die Annahme, daß der Name Lokmans nur der Kollektivname für eine in verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Elementen

---

Diesen Vers rief ihm sein Sklave als Mahnung zu, als er, in der Wüste von Bedewinen überfallen, sein Roß zur Flucht wandte. Mutanabbi kehrte augenblicklich um, stürzte sich wieder in's Gefecht und erlag der Uebermacht. Dieser heldenhafte Tod beweis't jedenfalls, daß der Kern des Dichters ein gesunder war. Beim Antritt seiner Laufbahn hatte er zu den Bewohnern der Wüste gesprochen:

„Bei dem Sterne, der geht,
Bei dem Dom, der sich dreht,
Bei der Nacht, bei dem Tag,
Verflucht sei, wer glauben nicht mag!
Ich stehe bei Bekannten,
Den frühern Gottgesandten,
Und Gott will mir erlauben,
Zu regeln den Glauben“ —

aber, wie gemeldet, mit diesem prophetischen Debüt Fiasko gemacht.

[1]) Vergl. „Fundgruben des Orients,“ IV, 240. Die goldenen Halsbänder des Zamakhschari besitzen wir in deutschen Uebertragungen von Hammer (1835), von Fleischer (1835), von Weil (1836).

entstandene Fabelnsammlung sei, dürfte schwer zu widerlegen sein. Wir kennen von diesen Fabeln 41 (37 davon besitzen wir deutsch als Anhang zu einer 1775 zu Wittenberg erschienenen Uebertragung von Sadi's Rosengarten, dann vollständiger in den Ausgaben von Rödiger 1839 und Schier 1839), die aber eben nicht übermäßig gesalzen sind. Weit bedeutender sind die Leistungen der Araber im Thierepos, obgleich ihnen auch hier die Ursprünglichkeit mangelt, und als das vorzüglichste Werk dieser Gattung ist das dem indischen Hitopadesa nachgebildete Thierepos Kalilah ve Dimnah, d. i. der dumme und der arglistige (Schakal), die sich in dem Buche mit einander unterhalten, anzuführen, wie dasselbe durch den zum Islam bekehrten Perser Rouzbeh, gewöhnlich Abdalla Ben Mokaffa genannt (auf entsetzliche Weise ermordet 760), aus dem Altpersischen in's Arabische übertragen worden. [1])

Das Fabelwesen der Araber hängt mit ihrem Märchenwesen insofern genau zusammen, als der Erzähler beinahe immer von der Beweisführung für einen Sittenspruch ausgeht. Der Hang der Araber zum Anhören wunderbarer Abenteuer ist ein uralter und fand seine Stütze in der Gewohnheit dieser Nomaden, unter dem gestirnten Himmel Abends beisammenzusitzen und sich untereinander Geschichten zu erzählen oder auch durch eigens bestellte Erzähler (Essamir, d. h. der Führer der sternhellen Nacht, genannt) solche vortragen zu lassen. Dies ist der Ursprung der Märchensammlungen. Durch Mohammed erfuhr zwar die Märchenpoesie eine Reaktion, denn der Prophet hielt die Märchenerzählung, welche ihre Stoffe vorzüglich aus Persien holte, für seine religiöse Reform gefährlich und verbot das Sichversenken seines Volkes in diese träumerische, bunte Wunderwelt. Dagegen empfahl er zur Hebung und Kräftigung des Nationalgefühls die Geschichten, welche über die Thaten des berühmten Dichters Antara und dessen Liebe zur schönen Abla umliefen, und aus diesen durch die mündliche Tradition immer mehr erweiterten und ausgezierten Geschichten entstand das berühmte arabische Heldenbuch „Antara," ein echter und gerechter Ritterroman, wie er im 12. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung durch den Dichter und Arzt Ibn ess Ssaigh niedergeschrieben wurde. [2]) Indessen genügte dieser Stoff dem Märchenhunger der Araber nicht lange

---

[1]) Kalilah und Dimnah. Aus dem Arabischen von Ph. Wolf 1837. Die Aehnlichkeit der Grundzüge dieses Thierepos mit denen des deutschen von Reineke Fuchs ist so auffallend, daß man angenommen hat, die älteste lateinische Form des letztern sei nur eine Nachbildung des arabischen Werkes, dessen Bekanntschaft für die Abendländer durch die Kreuzzüge vermittelt worden sei. Vgl. hierüber, wie über das orientalische Fabelwesen überhaupt, Hammers „Geschichte der osmanischen Dichtkunst," Bd. I, S. 25.

[2]) Vgl. die Untersuchung, welche Hammer in den „Wiener Jahrbüchern" Bd. 6, S. 229 ff. über diesen merkwürdigen Roman angestellt hat. Eine deutsche Uebersetzung desselben existirt noch nicht, wohl aber eine englische, die 1819 zu London erschien unter dem Titel „Antar, a bedouean romance, by Terrik Hamilton."

und die Vorschriften des Propheten waren bald vergessen. Gab es doch schon unter dem Chalifen Omar gewerbsmäßige Erzähler, wie es deren noch heutzutage in den Kaffeehäusern des Orients gibt, und das Anhören ihrer phantastischen Geschichten, die vielfach persischen und indischen Ursprungs sind, war und blieb die Lieblingsunterhaltung aller Stände und Klassen. So bildete sich nach und nach der Vorrath von wunderbaren Geschichten, der, später vielfach überarbeitet, gemodelt und vergrößert, jetzt unter dem Titel Elf Leila oder die Märchen der tausend und einen Nacht in jedermanns Händen ist. Die literarische Geschichte dieser Märchensammlung ist sehr weitläufig, weßwegen wir hier nur anführen, daß der Grundstock derselben persischer Herkunft und von dem persischen Dichter Rasti verfaßt ist, daß sie zuerst unter dem Chalifen Manssur ins Arabische übersetzt wurde und daß als die Lokalität ihrer letzten Ueberarbeitung mit Bestimmtheit Aegypten anzugeben ist, in welchem Lande unter der mamelukischen Herrschaft die arabische Literatur reicher blühte als nach dem Sturz des Chalifats irgendwo. [1])

Ist uns in den Märchen der Tausend und einen Nacht eine unerschöpfliche Fundgrube orientalischer Phantasie eröffnet, aus welcher die Liebhaber des Wunderbaren und Anmuthigen zu allen Zeiten neue Befriedigung sich holen können, so bietet uns dagegen die arabische Makamen-Dichtung, in welcher sich zuerst Hamadany (gest. 1007) hervorthat, den eigenthümlichen Genuß morgenländischen Witzes und Humors, der sich sonst dem angeborenen Ernst des Orientalen zufolge nur selten laut macht. „Makame, belehrt uns Rückert, bedeutet einen Ort, wo man sich aufhält und sich unterhält, dann eine Unterhaltung selbst, einen unterhaltenden Vortrag oder Aufsatz, nach unserer Art eine Erzählung oder Novelle. Mehrere dergleichen über einen gemeinsamen Gegenstand und locker zu einem Ganzen zusammengereiht, bilden alsdann, was wir einen Roman nennen könnten." Ein solches Werk nun sind die Makamen des Hariri (geb. 1054 zu Basra, gest. 1121), fünfzig an der Zahl. [2]) Der Dichter tritt darin unter dem Namen eines Hareth Ben Hemman auf und erzählt die buntscheckigen Fahrten, Abenteuer und Metamorphosen des köstlichen

---

[1]) Vgl. über das Literaturhistorische der „Tausend und einen Nacht" die Zeitschrift „Hermes," wo Bd. 30 und 33 Chezy sich darüber ausspricht. Deutsche Uebersetzungen gibt es viele, die treueste ist: „Tausend und eine Nacht, zum erstenmal aus dem arabischen Urtext treu übersetzt von G. Weil," Pforzheim 1838.

[2]) Im Original herausgegeben von de Sacy unter dem Titel: „Les séances de Hariri" Paris 1821—22. Uns Deutsche hat Fr. Rückert mit einer Nachbildung dieses in seiner Art einzigen Buches beschenkt, welche unter dem Titel: „Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri" 1827, dann in 2. Aufl. 1836, in 3. Aufl. 1844 erschien und wohl das größte Sprachkunstwerk ist, welches die deutsche Literatur aufzuweisen hat. Drei in Rückerts Nachbildung fehlende Makamen finden sich verdeutscht in Ph. Wolfs Uebertragung des „Kalilah und Dimnah."

Vagabunden Abu Seid aus Serug. Die Form ist eine aus gereimter Prosa und Versen gemischte, gleich geschickt zu Ernst und Scherz, bald zu Wort-, Buchstaben- und Räthselspielen zugespitzt, bald lyrisch aufwirbelnd, bald in elegischem Flusse dahinströmend, bald rhetorisch gedehnt, bald gnomenhaft kurz, die Sprache mit einer so wundersamen Virtuosität behandelnd wie Paganini seine Geige. Der Wechsel zwischen Komik und Pathos ist ebenso rasch wie der Wechsel der Scene. Kaum hat Abu Seid als büßender Pilger an einem Grabe gestanden, um die Vergänglichkeit und Thorheit aller irdischen Genüsse zu predigen, als er auch schon im Kreise lockerer Vögel einen Dithyrambos auf den Wein und die Freuden des Zechgelages anstimmt, um dann wieder, vom Gefühl seiner Unstätheit, seines Unglücks erfaßt, in melodische Klagen auszubrechen. Hariri macht einen auf die anmuthigste Weise im Orient heimisch und die bunten Phantasmagorien, die er an unsern Blicken vorübergaukeln läßt, laden uns, einmal geschaut, immer wieder zur Betrachtung und Bewunderung ein.

Die spätere Versunkenheit der arabischen Dichtung in ihrem Heimatlande zu betrachten gewährt kein Interesse. Dagegen ist noch hinzuweisen auf die erquickliche Nachblüthe, welche diese Dichtung, wie schon oben angedeutet worden, nach der Begründung des westlichen Chalifats in Spanien, sowie auch in den arabischen Niederlassungen auf Sizilien erlebt hat. Die hohe Bildung der spanischen Araber, alles das Große und Schöne, was sie in Wissenschaft, Kunst und Poesie vollbrachten, zu einer Zeit vollbrachten, wo das christliche Europa noch tief in der traurigen Barbarei des früheren Mittelalters steckte, gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen der Kulturgeschichte und hat, wie bekannt, sehr bedeutend auf den Gang der europäischen Civilisation eingewirkt. So that auch die reiche arabisch-spanische und arabisch-sizilische Dichtung, die sich religiös und weltlich äußerte, lyrisch, didaktisch, elegisch, satirisch und beschreibend sich offenbarte und deren Offenbarungen uns gedolmetscht und gedeutet zu haben einer unserer Meister-Dolmetsche, A. Fr. von Schack, sich das Verdienst erwarb. [1])

Die Poesie war nach Mohammed viel zu sehr Sache der Bildung, der Reflexion geworden, als daß sie ohne Beihilfe sonstiger literarischer Kultur hätte existiren können. In der That eroberten die Araber, einmal aus ihren Wüsten hervorgebrochen, nicht allein Länder und Meere, sondern auch die Reiche des Wissens, Erwerbungen, die besonders unter den Chalifen aus der Dynastie der Abbasiden fruchtbar gemacht wurden. So das Feld der Geschichtschreibung oder bezeichnender gesagt der Chronikerzählung, in welcher sich sagenhafte, historische und geographische Elemente mischten. In solcher Dar-

---

[1]) Schack: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien, 2 Bde. 1865

stellung zeichneten sich aus Wakedi (gest. 822), Kotaibah (gest. 889), Ettabari (gest. 922), Masudi (gest. 957) und Abul Feda, während die Geschichtebücher Hamza's den streng historischen Anforderungen mehr entsprechen und die Chroniken Said Ebn Batriks (als Christ später Eutychius genannt, gest. 932) und Abilkara's einen stark kirchlichen Beigeschmack haben. Noch eifriger als Geschichtestudien wurden die mathematischen und Naturwissenschaften, unter letztern vornehmlich die Medizin getrieben. Auch die abstrakten Wissenschaften fanden Förderer und Pfleger, besonders seit die aus dem Islam hervorgegangene mystisch-philosophische, von Abu Haschem (gest. 767) gestiftete Theologenschule der Sufi d. i. der Wollbekleideten (von dem Worte souf Wolle, welchen Stoff sie bei ihrer Gewandung gebrauchten) die Neigung zur philosophischen Abstraktion und Beschaulichkeit begünstigte. Die Periode der wissenschaftlichen Thätigkeit der Araber begann zur nämlichen Zeit, mit der Regierung des Chalifen Al Manssur (753), und setzte sich vorzüglich unter dem Chalifat Harun al Raschids und Al Mamums im Orient fort, während arabische Gelehrsamkeit und Kunst unter den Omaijahden in Spanien blühten. Es waren hauptsächlich die auf Befehl der Chalifen veranstalteten Uebersetzungen griechischer Werke, welchen die Araber ihre gelehrte Kultur verdankten. Durch diese bildeten sie sich in den Disciplinen der Medizin, der Mathematik, Astronomie und Geographie. Durch die naturwissenschaftlichen Werke des Aristoteles, welcher der Hauptleitstern ihrer Studien war und blieb, wurden sie auch in seine philosophischen eingeführt und das aristotelische System, freilich vielfach getrübt durch mangelhafte Uebersetzungen und seichte Erklärungen, wurde die Grundlage ihrer philosophischen Untersuchungen, die sich auf Erklären, Kommentiren und Raisonniren beschränkten, welches Raisonnement nicht selten zur Abgeschmacktheit sich verflachte. Einer der frühesten dieser arabischen Aristoteliker war Al Kendi (blühte um 800), dem Al Farabi (gest. 966) nacheiferte. Berühmter als beide war Ben Sina (Avizenna, geb. 984, gest. 1064), dessen Lerneifer so groß gewesen, daß er zu Bagdad unausgesetzt bei den aristotelischen Büchern saß, in die Moschee ging und Allah um Eröffnung des Verständnisses anflehte, wenn ihm etwas darin unverständlich war, die ganze Nacht hindurch las und schrieb, mit Wein sich den Schlaf verscheuchte und, von diesem dennoch überwältigt, nur von den Gegenständen seines Forschens träumte. Im einundzwanzigsten Jahre fing er an philosophische Werke zu schreiben, unter denen man eine Logik, eine Physik und eine Metaphysik nennt. Ganz in der Art wie die christlichen Scholastiker das Ansehen des Dogma's mit Hilfe des Aristoteles zu befestigen suchten, unternahm es Al Gazel (gest. 1111), die Wahrheit des Koran durch die Philosophie zu erweisen, besonders durch seine Schrift „Zerstörung aller Philosopheme." Als Sittenlehrer that sich sein Zeitgenosse Al Ghasali (gest. 1111) durch seine Schrift „Ejuha al valed" d. i. oh mein

Kind! [1]) hervor, sonst auch die Orthodoxie des Islam gegen aristotelische und neuplatonische Sätze vertheidigend, wogegen Tophail (gest. 1190 zu Sevilla) die Lehren alexandrinischer Philosophen, denen er anhing, in einer Art philosophischen Romans zu verbreiten suchte, der den Titel, „Hai Ebn Thokdan," d. i. der Naturmensch, führt und von den Arabern als klassisches Buch hochgehalten wurde. [2]) Der Schüler Tophails Averroes (sein eigentlicher Name ist Abul Walid Mohammed Ebn Achmed Ebn Mohammed Ebn Roshd) hat unter allen arabischen Gelehrten den größten Ruhm sich erworben. Er wurde in der Mitte des zwölften Jahrhunderts zu Kordova geboren, seine Familie war sehr angesehen und er genoß einer vortrefflichen Erziehung. Sein gelehrter Ruf verbreitete sich schon frühzeitig, so daß er nach dem Tod seines Vaters dessen Stelle als Oberrichter erhielt. Nach einiger Zeit wurde er in der nämlichen Eigenschaft nach Marokko berufen. Allein seine strenge Gerechtigkeitsverwaltung vermochte ihn vor Verketzerungen in religiöser Beziehung nicht zu schützen. In Folge derselben wurde er seiner Aemter entsetzt, seines Vermögens beraubt und zum Widerrufe seiner vorgeblichen Irrthümer gezwungen. Er ging nach Spanien zurück und beschäftigte sich, die Entbehrungen der Armuth nicht achtend, auf's neue eifrigst mit philosophischen und theologischen Studien. Später gelangte er wieder zu Ansehen und Würden. Er starb 1217. Auch seine Bestrebungen beschränkten sich indessen auf das Kommentiren und zwar hauptsächlich des Aristoteles, wobei er allerdings viel Scharfsinn und eine Menge feiner Gedanken zu Tage förderte. Die Verehrung, welche die Scholastiker ihm zollten, war sehr groß, und wie ihnen Aristoteles vorzüglich der Philosoph hieß, so hieß ihnen Averroes der Kommentator.

Mit der Bemeisterung der politischen Macht der Araber durch die wilden Horden, welche aus den Steppen Hochasiens herniederfluteten, ging auch die hohe geistige Kultur dieses Volkes, die unter dem Schutze hochsinniger Herrscher auf zahlreichen Hochschulen geblüht hatte, unter oder mußte sich wenigstens vor der hereinbrechenden Barbarei in die Dunkelheit der Büchereien zurückziehen, aus welcher ihre Schätze erst in unserer Zeit durch die wetteifernden Bemühungen

---

[1]) Oh Kind! Die berühmte ethische Abhandlung Ghasali's. Arabisch und deutsch von Hammer-Purgstall, 1838.

[2]) Der Inhalt desselben ist kurz folgender: Hai Ebn Thokdan wird auf einer öden Insel von einem Rehkalb gesäugt und erzogen. Heranwachsend kommt er von selbst auf allerlei Erfindungen, lernt die Natur betrachten, die Formen der Dinge und seines eigenen Wesens erkennen, gelangt auf diesem Wege zur Erforschung des Wesens der Gottheit und endlich zu der Ueberzeugung, daß sein denkendes Wesen Aehnlichkeit mit den Formen des Himmels und dem Wesen des Wahrhaften habe. Er bestrebt sich, demselben immer ähnlicher zu werden, und durch dieses Bestreben und das Entfernen von allem Sinnlichen erhebt er sich zu dem Zustand sublimster Vertiefung und spirituellster Betrachtung.

gelehrter Abendländer allmälig wieder hervorgesucht und in dem Lichte vorgeschrittener Bildung entfaltet wurden. Hiedurch ist denn bereits einleuchtend geworden, daß die Thätigkeit des arabischen Geistes in der Geschichte der Entwickelung der Menschheit ein bedeutendes Moment ausmacht. Daß die welthistorische Schöpfung Arabiens, der Islam, auf die Gestaltung des Orients in jeder Beziehung den durchgreifendsten Einfluß geübt, liegt ohnehin klar am Tage. Die persische Literatur, zu der wir uns jetzt wenden wollen, ist recht eigentlich eine Tochter desselben oder, wenn man will, eine jüngere Schwester der arabischen, ungeachtet sie eine bedeutende Beigabe uralter, aus dem vormohammedanischen Persien stammender Elemente aufzuweisen hat.

6.

Persien.

Unter der Führung seines Königs Dschemschid — so lautet die altpersische Ueberlieferung — sei das Zendvolk aus Airjanem Vaëgo, wie in den Zendschriften die gemeinsame Stammheimat der Arier in den Quellgebieten des Oxus und Jaxartes heißt, von den Abhängen des Belurtagh und Mustagh nach Baktrien, Kabul und Iran herabgestiegen, um sich später über die ganze Ländermasse auszubreiten, welche vom Indus und Oxus, vom persischen Golf, dem Tigris, den Gebirgen Kurdistans und dem Kaspia-See eingeschlossen ist. Dieses ganze mächtige Gebiet, auf welchem des Zendvolks einzelne Zweige, die Baktrer, Meder und Perser, nach einander als herrschende Stämme erschienen, erhielt den Gesammtnamen Iran oder Eran (Lichtland) im Gegensatz zu den jenseits des Oxus gelegenen Steppenländern, welche, bewohnt von in Sprache, Religion und Sitte von den Iranern verschiedenen Nomadenvölkern, mit dem Gesammtnamen Turan (Dunkelland) bezeichnet wurden. [1])

Iran bekannte sich zu der dualistischen Religion, welcher zufolge aus dem „unerschaffenen Allumfassenden“ das Heer der Geister hervorgegangen ist. Die ersten und höchsten derselben sind Ormuzd (korr. aus d. zendischen **Ahura mazdao**) und Ahriman (**Anghra mainyus**), Lichtgeist und Dunkelgeist. Auf Seite des Ormuzd stehen die heiliggesinnten Amschaspands, auf Seiten des Ahriman die bösen Dews. Ormuzd ist der Herrscher von Iran, Ahriman der Gebieter von Turan; denn der physische Gegensatz zwischen diesen Ländern

---

[1]) Was Lassens berühmtes Buch für die Kenntniß von Alt-Indien leistet, das unternahm Fr. Spiegels „Eranische Alterthumskunde“ (1871 fg.) für die Kenntniß von Alt-Persien zu leisten.

wurde auch auf die moralische Welt übergetragen. Der Kampf zwischen Ormuzd und Ahriman ist der Entwickelungsprozeß der Welt und der Menschheit. Dieser Prozeß wird mit dem vollständigen Triumphe des Ormuzd endigen; denn auch Ahriman und sein Anhang in der Geisterwelt und auf Erden werden nach der furchtbaren Katastrophe des Weltgerichts und der Weltverbrennung zum Licht und Guten bekehrt. Eigentlicher Zweck des Ormuzdglaubens war Vergeistigung des Menschen, der all sein Lebenlang ein Streiter für Ormuzd gegen Ahriman sein sollte. Es ist einleuchtend, daß diese altpersische Religion in der That den Namen der Lichtreligion, welchen man ihr gegeben, verdient, und daß ihre trostreichen Dogmen, welche das endliche Aufgehen des Bösen im Guten verhießen, nothwendigerweise eine lichte Heiterkeit über das Thun und Treiben der alten Perser ausgießen mußten. Eine Nation, welche das Licht zu ihrem Symbol nahm, konnte sich nicht in finstern, trüben Anschauungen gefallen und wir bemerken in der persischen Urgeschichte deßhalb ein stetes Aufstreben aus der Tiefe zu Licht und Klarheit, welche Eigenthümlichkeit auch ihre spätere Literatur noch deutlich wahrnehmen läßt, sogar da, wo sie mystisch wird, denn die Gedanken dieser Mystik sind mit dem lachendsten Blumenflor umkleidet.

Das altpersische Religionssystem ist seinem Gehalte nach das großartigste Gedicht, welches jemals ersonnen wurde. Für den Dichter desselben gilt Zarathustra (d. i. Goldstern), im Parsi Zerduscht, im Griechischen Zoroaster. Die Bestimmung der Lebenszeit dieses großen Sehers ist noch immer Gegenstand gelehrter Kontroverse. Während die Einen (z. B. Schack) wollen, daß der König Vistaçpa, unter dessen Regierung Zarathustra lebte, keiner der historisch nachweisbaren medischen oder persischen Könige gewesen und demnach der Prophet der Ormuzdreligion, wenn auch nicht in eine fabelhafte Vergangenheit, so doch jedenfalls über das 9. Jahrhundert v. Chr. hinaufzurücken sei, behaupten Andere (vor allen Röth), Vistaçpa sei identisch mit dem Gustasp der Neuperser und dem (Darius) Histaspes der Griechen: folglich habe Zarathustra im 6. Jahrhundert v. Chr. gelebt und er sei 599 geboren und 522 gestorben. Die Urkunden seiner Lehre, in der Zendsprache und der aus dieser hervorgegangenen Pehlvisprache — das erstere indogermanische Idiom ist noch älter als das Sanskrit der Veden — niedergeschrieben, wurden zuerst im Jahr 1754 durch einen englischen Reisenden aus Surate nach Europa gebracht. Die wichtigste dieser Schriften ist das Avesta (in ält. Form „Apestak," d. h. wörtlich Text), die Bibel des Ormuzdglaubens. Ihren wesentlichen Inhalt bilden: 1) das Vendidad-Sade (im Original mit Glossar herausgeg. von Brockhaus), 2) das Jaçna (neupers. Izeschne), 3) das Vispered — Dogmenlehre, Hymnik, Liturgie.[1]) Eine weitere wichtige Religionsurkunde der

[1]) Avesta, die heiligen Schriften der Parsen. Aus dem Grundtexte übersetzt von Fr. Spiegel, 1852 fg. In der Einleitung zum 1. Bande (S. 12) sagt Spiegel:

Jener ist das „Bundehesch,“ eine im Pehlvi geschriebene und ausgeführtere Darstellung der iranischen Dogmatik, wie sie sich zur Sassanidenzeit entwickelt hatte.

Das altiranische Reich erlag der makedonischen Invasion unter Alexander dem Großen (331 v. Chr.) und das neupersische Reich der Sassaniden, unter welchem der Ormuzdglaube zu neuem Glanze gediehen war, wurde (634 n. Chr.) durch den Ansturm der Moslemin weggefegt. In diesem großen Schiffbruch der iranisch-baktrisch-persischen Bildung gingen unersetzliche Kulturschätze zu Grunde. Einige Reste der ohne Zweifel reichen religiösen Literatur von Iran wurden aber durch treue Anhänger des Ormuzdglaubens, deren Nachkommen jetzt unter dem Namen der Parsen oder Ghebern in der Zerstreuung leben, dem Untergang entrissen, verheimlicht und in die Fremde gerettet, wo sie freilich vielfache Trübungen erfuhren. Es begann jedoch mit dem Mächtigwerden des Mohammedanismus in Persien, dessen Schriftsprache jetzt das zur Sassanidenzeit aus dem Pehlvi entwickelte Parsi oder Neupersische wurde, ein neues geistiges Aufstreben. Es ist, als hätte der persische Genius eines gewaltsamen Anstoßes von außen bedurft, um seine Kräfte zu entfalten, als hätte erst die jungfräuliche Frische, Beweglichkeit und stählerne Schnellkraft des Araberthums mit ihm in Berührung kommen müssen, bevor er aus seinem abstrakten Insichgekehrtsein tönend und gestaltend heraustreten konnte ins Leben. Indessen hatte er schon einige Zeit vor der Herrschaft des Islam seine Schwingen erprobt, nämlich unter der trefflichen Dynastie der Sassaniden. Auf einen derselben, den berühmten, nachmals im ganzen Orient als Ideal eines Ritters, Jägers und Liebhabers gefeierten Behramgur weisen die Perser zurück, wenn sie von den Anfängen ihrer poetischen Literatur sprechen. Behramgur nämlich soll zuerst die gebundene Rede aufgebracht haben. Ursache davon war seine geliebte Sklavin Dilaram (Herzensruhe), welche die dichterische Anrede ihres Herrn und Geliebten, von inniger Sympathie geleitet, mit gleichgemessenen und am Ausgang gleichtönenden Worten erwiederte. Kann man sich die ersten Verse auf eine hübschere Weise entstanden denken? Unter der Regierung Chosru Nuschirvans erhielten die Perser eine Bearbeitung der Fabeln des Bidpai und

---

„Seinem inneren Gehalte nach dürfen wir das Avesta für so alt, wo nicht für älter halten, als die historischen Nachrichten über Persien hinaufreichen. Die späteren, einzeln erhaltenen Nachrichten der Griechen und Römer über persische Religionslehren und Philosopheme stimmen damit auf das merkwürdigste überein. Ob damals Zarathustra als Stifter der persischen Religion angesehen wurde, ist zweifelhaft, aber doch wahrscheinlich.“ Und S. 54: „Das Avesta ist das Werk mehrerer, wie so manches Buch des Alterthums; der geehrte Name des Zarathustra wurde ihm erst an die Spitze gesetzt, nachdem es schon ein Gegenstand der Verehrung geworden war. Gegen die Echtheit des Avesta lassen sich seit Entdeckung und Entzifferung der Keilinschriften gar keine Gründe mehr geltend machen.“

zur selben Zeit dichtete der Vezir Bisurdschimihr das älteste persische Heldengedicht „Wamik und Asra" (d. i. der Glühende und die Blühende), welches später in vielfachen Bearbeitungen wiederholt wurde.[1]) Der Boden, in welchen Islam und arabische Kultur bei Eroberung Persiens ihren Samen streuten, war demnach kein unfruchtbarer, und als sich erst die durch die arabische Invasion aufgewühlten Elemente niedergeschlagen und geklärt hatten und durch die Dynastieen der Samaniden und Gasneviden Ordnung, Sicherheit und Ruhe hergestellt waren, begann unter dem Patronat feinsinniger, wohlwollender Fürsten alsbald die Glanzperiode persischen Geisteslebens. Freilich, eben dieses Patronat verwehrte jede selbstständige Entwickelung des Nationalgeistes und machte die Bildung zur höfischen, die Poesie zur Hofpoesie, deren Bedingungen und Beschränkungen nur einzelne kühne Geister zu überspringen wagten. Mit Recht ist daher gesagt worden: „Der Schah ist das eigentliche Sternbild der persischen Dichter, von dem sie Licht und Wärme für ihre Hervorbringungen empfingen; der Schah regte die Gesänge der Dichter an, empfahl und belohnte sie oder ward durch die Ungnade, die er ihnen bewies, ihre oft den Tod bewirkende Kritik." Allein man darf dabei nicht übersehen, daß das monarchische Prinzip recht eigentlich das politische Prinzip des Orients ist, daß viele der Herrscher, welchen von den persischen Dichtern gehuldigt wurde, diese Huldigungen wirklich verdienten und daß endlich die persische Hofpoesie keineswegs einen erniedrigenden, verknechtenden Einfluß übte, wie wir dies an Firdusi, Sadi und Hafis deutlich genug zu erkennen vermögen.

Um uns die Uebersicht über den Reichthum der persischen Literatur zu erleichtern, adoptiren wir die Eintheilung derselben in sieben Perioden, wie sie von Hammer festgesetzt wurde.[2])

1) Vom Jahre 913—1106 n. Chr., in welchem Zeitraum die reinste und schönste Blüthe der persischen Heldendichtung zu Tage tritt. Am Eingang dieser Periode steht der Dichter Rudegi, der die prosaische Uebertragung der Fabeln Bidpai's, welche die Perser aus der Zeit der Sassaniden her besaßen, in Verse umarbeitete und auch sonst im Mesnewi und Kassidet[3]) sich hervorthat. Seine Werke sind leider bis auf geringfügige Bruchstücke verloren ge-

---

[1]) Wamik und Asra, das älteste persische romantische Epos, übers. v. Hammer, 1835.

[2]) In seiner „Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus 200 persischen Dichtern" (1818), welches Werk für Form und Inhalt orientalischer Poesie überhaupt von Bedeutung ist.

[3]) Das Mesnewi, d. i. das doppeltgereimte (Gedicht), eine sehr beliebte Versart, welche nicht nur beim Epos, sondern auch beim didaktischen und beschreibenden Gedicht angewandt wird. Das berühmteste Lehrgedicht Persiens, das Werk des gefeierten Mystikers Dschelaleddin Rumi führt geradezu den Titel „Mesnewi."

gangen. Dagegen ist uns in dem Kabusname ein wichtiges Werk aus den Anfangszeiten der neupersischen Geistesthätigkeit erhalten. Kabus war ein trefflicher Fürst aus der Dynastie der Dilemiden und ihm zu Ehren hat sein Enkel Kjekjawus das von letzterem (um 1080) verfaßte Buch der Weisheit für Fürsten und Fürstenkinder, welches in 44 Kapiteln Moral und Lebensphilosophie predigt und noch jetzt im Orient als der trefflichste Fürstenspiegel gilt, Kabusname d. i. Buch des Kabus genannt.[1]) Der eigentliche Aufschwung persischer Literatur datirt aber von der Regierung des Schahs Mahmud aus der Dynastie der Gasneviden, welcher dieselbe nicht nur äußerlich förderte, indem er einen Kreis von Dichtern und Gelehrten um sich versammelte, dem bedeutendsten aus ihrer Mitte die Ehrenstelle eines Dichterkönigs verlieh, welche von da ab eine stehende Hofcharge blieb, und überhaupt Hunger und Sorge von den Jüngern der Kunst fernhielt, sondern auch darauf ausging, der literarischen Thätigkeit seines Landes zu einem tüchtigen, innerlichen Halt zu verhelfen, indem er ihr eine nationale Grundlage gab, d. h. indem er sie auf die reiche Fundgrube der alten Nationalsagen und des Nationalmythus verwies. Es existirte nämlich unter dem Titel Bastanname in zahlreichen Kopien eine Sammlung historischer Traditionen des persischen Nationallebens, welche unter dem letzten Sassaniden, Jezdedjerd III., in Prosa zusammengestellt war. Auf dieses Werk richtete sich Mahmuds Augenmerk mit gesundem Takt und er wählte aus seinen vierhundert Hofdichtern sieben aus und theilte ihnen sieben Abtheilungen des Bastanname zur dichterischen Bearbeitung zu. Einer der Sieben, Anssari (gest. 1029), befriedigte den Schah am meisten durch Bearbeitung der Sage von Sohrab und wurde demzufolge zum Dichterkönig

---

Das Kassidet oder die Kasside ist das längere lyrische Gedicht (Ode) oder das Zweckgedicht, von dem die zwei ersten Verse und dann immer die zweitfolgenden im selben Reime enden. Das Kassidet bezweckt schon seinem Namen nach das Lob des Gepriesenen und ist also größtentheils panegyrischen Inhalts; in derselben Form werden aber auch die Todtenklagen und reine Schönheit beschreibenden Gedichte und die Satiren abgefaßt.

Das Ghasel ist nicht in der Reimfolge, sondern nur in der Länge vom Kassidet unterschieden, indem es aus nicht weniger als fünf und aus nicht mehr als sieben Distichen bestehen soll.

Beit (eigentlich Zelt) bedeutet ein Distichon.

Divan (Genienversammlung) heißen die lyrischen Gedichtesammlungen.

Der Titel der größeren, besonders der epischen und historischen Werke besteht immer aus dem Namen des Helden und dem angehängten Wort Name, d. i. Buch, z. B. Kabusname, Schahname, Iskandername. Vgl. über diese orientalischen Formen und Formeln auch Hammers Gesch. d. osm. Dichtkunst, Bd. I, S. 16 ff.

[1]) Verdeutscht unter dem Titel: „Buch des Kabus,“ ein Werk für alle Zeitalter, aus dem Türkisch-Persisch-Arabischen übersetzt und durch Abhandlungen erläutert von H. F. v. Dietz. 1811.

ernannt, als welcher er das alte Gedicht von Wamik und Afra erneuerte und seinen Gebieter in einer Kasside von 180 Beits (Distichen) besang. Er scheint sich indessen mit seinem dadurch gewonnenen Ruhme begnügt und keineswegs Lust gehabt zu haben, den ganzen ungeheuren Stoff des Bastanname zu bearbeiten.

Dazu bedurfte es eines größeren Genius und dieser erstand in Ishak Ibn Schereffah Abul Kasem Manssur, genannt Firdusi (auch Firdewsi, Firdausi und Firdosi geschrieben), d. i. der Paradiesische. Wunderbare Schicksalsfügung, daß aus der Mitte der Nachkommen derer, welche die Ateschgahs (Feueraltäre) zerstört und das „Avesta“ zu vernichten gesucht hatten, ein Genius aufstand, welcher, im Innersten erfüllt von der Idee des ormuzdischen Lichtglaubens, in einer riesenhaften Dichtung den großen Kampf zwischen Iran und Turan noch einmal kämpfte und der iranischen Heldensage, deren Inhalt dieser Kampf ausmacht, unvergängliche Gestalt verlieh.[1])

Firdusi, über den sein bester europäischer Kenner geurtheilt hat, daß er „in der Tiefe und Stärke der Empfindung unter den orientalischen Dichtern geradezu einzig dastehe, daß in seiner majestätischen Ganges dahinschreitenden Darstellung ein titanisches Pathos herrsche, daß er seinen feierlichen Ton auch zu den sanftesten Akkorden zu dämpfen und mit dem stürmischen Drange kriegerischer Begeisterung das zarteste Gefühl, mit der vorwaltenden Strenge und Großartigkeit idyllische Anmuth und elegische Weichheit auf wunderwürdige Weise zu verbinden vermöge“ — Firdusi wurde um das Jahr 940 n. Chr. zu Schadab geboren, einem bei Tus in Khorassan gelegenen Dorfe. Man weiß von seinem Leben bis zum 36. Jahre nur wenig. Zu dieser Zeit begann er das Schahname (Königsbuch, Heldenbuch) zu dichten, welchen Titel das große Epos von Iran führt. Proben daraus, welche dem Schah Mahmud bekannt wurden, entzückten diesen so, daß er seinem Wesir befahl, für jedes Tausend der gereimten Doppelverse, in welchem das Gedicht geschrieben ist, 1000 Goldstücke auszuhändigen. In seinem 71. Jahre vollendete Firdusi sein Werk und überreichte es dem Schah, welcher im ersten Entzücken befahl, dem Dichter so viele Goldstücke zu geben als ein Elephant zu tragen vermöchte. Aber eine Kabale neidischer Höflinge stimmte diese Großmuth unendlich herab. Firdusi — so will die Ueberlieferung — befand sich gerade im Bade, als ihm auf Befehl des Schahs für die nahezu 60,000 Doppelverse seines Epos ebensoviele Silbermünzen gebracht wurden. In seines Dichterstolzes Empörung vertheilte Firdusi die ganze Summe an die Badwärter und den Schenkwirth, bei welchem er so eben ein Glas Fukaa getrunken hatte, und ließ dem Schah

---

[1]) Eine möglichst gedrängte Darstellung der Heldensage von Iran habe ich gegeben in meiner „Geschichte der Religion,“ I, 186—94.

sagen, nicht des Geldes wegen hätte er das Schahname geschaffen. Dann verließ er den Hof und führte ein unstätes Wanderleben, bis er gegen das Ende seiner Tage in seine Heimat nach Tus zurückkehrte. Dort ist er im Jahr 1020 gestorben. Gerechtigkeit ward ihm, wie das so herkömmlich auf Erden, nach seinem Tode. Der Schah war endlich zur Erkenntniß seines Unrechts gekommen und sandte Boten, welche dem Dichter die versprochenen 60,000 Goldtomans und ein Ehrenkleid überbringen sollten. Unter dem Stadtthore von Tus begegneten diese Boten dem Leichenzuge Firdusi's. Diese augenscheinlich sagenhafte Gestaltung der Nachrichten vom Ausgange des „Paradiesischen" umschalt den Kern der historischen Thatsache, daß dem Leben auch dieses großen Menschen die tragische Weihe nicht fehlte. Daher der Hauch erhabener Schwermuth, welcher über Firdusi's Werk hingebreitet ist und an einer Stelle desselben zu dem gramschweren Klageruf sich zusammengefaßt hat: —

„Von Erde sind, zur Erde werden wir,
Voll Angst und Kummer sind auf Erden wir!
Du gehst von hinnen, doch es währt die Welt
Und keiner hat ihr Räthsel aufgehellt."

Das Schahname [1]) steigt hinauf zu den Urquellen der altiranischen Sagen und Mythen und reicht herab bis zur Eroberung Persiens durch die Mohammedaner, welche im Jahr 636 den letzten Sassaniden bei Kadesia vernichteten. Das Gedicht umfaßt also einen Zeitraum von ungefähr 2000 Jahren. Damit ist schon gesagt, daß es kein Epos im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Es ist vielmehr eine mythisch-historische Dichtung, aus dem alten Nationalbewußtsein seine Inspiration schöpfend, Mythus, Sage und Geschichte in einen dichterischen Rahmen fassend, welcher dem Ganzen eine künstlerische Einheit verleiht. Diese jedoch ist nicht so fest, daß nicht das ganze Werk in zwei große Hälften zerfiele. Die erste macht das eigentliche Heldenbuch von Iran aus, beginnend mit den Mythen von Kajumors, Huscheng, Tahmuras und Dschemschid, an welche sich die Erinnerung der Iraner an die Auswanderung ihrer Altvorderen aus den Ursitzen am Hindukusch knüpft, und schließend mit dem Höhepunkt der iranischen Geschichten unter den ersten Fürsten der Dynastie des Darius Hystaspes; die zweite führt in sagenhafter Weise die persische Geschichte bis zum Ausgange der Sassaniden fort. Wenn diese

[1]) Ausgabe des Schahname im Originaltext von J. Mohl, 1839 fg. Uns Deutschen hat der treffliche Literarhistoriker und Uebersetzungskünstler A. F. v. Schack Geist und Inhalt des Schahname angeeignet: — „Heldensagen des Firdusi," 1851. „Epische Dichtungen Firdusi's," 1853. „Heldensagen des Firdusi, in deutscher Nachbildung nebst einer Einleitung über das iranische Epos," 2. verm. Aufl. der Heldensagen und der Epischen Dichtungen, 1865. Die erwähnte „Einleitung" gibt eine wahrhaft prachtvolle Genesis und Charakteristik des großen Gedichts.

Abtheilung mehr den Reimchroniken unseres Mittelalters ähnelt, so ist dagegen die erste eine durch und durch eigenthümliche dichterische Schöpfung. Sie hat zum Mittelpunkt den gewaltigen Rustem, den „elephantenleibgestaltigen" Pehlewan (Held, Ritter, großer Baron). Aber der eigentliche Held des Schahname ist nicht dieser oder jener einzelne Mensch, sondern vielmehr das ganze Iranervolk, dessen wechselnde Geschicke die einzelnen Abenteuer ausmachen. Und eine erhabene Grundidee trägt das Ganze: — der Gedanke der zoroastrischen Religion, die Vorstellung von dem rastlosen Kampfe des Lichtgeistes Ormuzd und seines Lichtreiches Iran gegen den Dunkelgeist Ahriman und sein Dunkelreich Turan. Mit bewunderungswürdigem Genie hat Firdusi mittels dieses Grundgedankens sein Werk beseelt und durchgeistigt, so zwar, daß jenes grandiose Religionsgedicht, der Glaube von Alt-Iran, im Schahname des mohammedanischen Dichters seine Wiederauferstehung feierte . . . . Schack hat mit Recht bemerkt, das „iranische Epos bringe in seiner Gesammtheit den Eindruck des Unermeßlichen hervor, dem Anblick des gestirnten Himmels gleich, der die unendliche Menge der Welten in ein glanzreiches Sternensystem verflicht." Allein unsere Bewunderung gewinnt noch an Wärme, wenn wir einzelne Planeten dieses Systems näher ins Auge fassen. Firdusi erweis't eine wahrhaft erstaunliche Vielseitigkeit, und wenn auch der tragische Grundton, der Widerhall des Weltkampfes zwischen Ormuzd und Ahriman, überall durchklingt, so weiß er doch den reizendsten Wechsel von Anmuthigem und Furchtbarem, von Heldischem und Idyllischem, von Tragischem und Romantischem eintreten zu lassen. Auch findet er stets den rechten Ton und die richtige Farbe. Von erschütternder Gewalt zeigt sich Firdusi's heroisch-tragischer Stil insbesondere in den Geschichten von Feridun und seinen Söhnen, vom Untergange des edlen Sijawusch, von dem Tode des herrlichen Heldenknaben Sohrab, in welchem der verzweifelnde Rustem, erst nachdem er ihn erschlagen, seinen Sohn erkennt, und endlich in der Darstellung des Kampfes zwischen Rustem und Issendiar. Erhabener Tiefsinn spricht aus der Sage von Kai-Chosru's Entrückung, in allen Zaubern romantischer Phantastik schwelgt die Erzählung von Kai-Kawus' Zug nach Masenderan, anschaulichste Schlachtenmalerei zeigt die Schilderung des Streites der zwölf Helden und eine der schönsten Liebegeschichten, welche jemals ein Dichter erzählt hat, ist die von Bischen und Menische, in ihrer Lieblichkeit zugleich auch wieder eine sinnvolle Variation des großen Thema's vom Zwiespalt und Kampf zwischen Iran und Turan.

2) In dieser Periode, von 1106—1203, tritt das nationale Element schon mehr zurück, um einerseits dem panegyrischen Hofton Platz zu machen, andererseits in romantischen Stoffen aufzugehen. In ersterer Weise, d. i. als höfischer Lobpreiser, that sich in diesem Zeitraum vor allen hervor Ewhaddeddin Enweri (st. zu Balk 1152), von dessen Kassiden uns Hammer (Gesch. d. sch. Redek. Pers. S. 89—100) mehrere Proben gegeben hat. Enweri's Zeit-

genosse Senaji (st. 1180) nahm einen höheren und edleren Schwung, indem er in seinem mystischen Werke „Hadika,“ d. i. der Ziergarten, die Geheimnisse des Wesens der Gottheit und der Menschheit zu durchdringen versuchte. Sein Grab ist noch jetzt ein Wallfahrtsort, indessen hatte er bei Lebzeiten einen Gegensatz gefunden in dem Satiriker Omar Chiam, der mit seinem Spotte den Mystikern unbarmherzig zu Leibe ging. In Enweri's Art und Weise dichteten auch der gelehrte Chakani Hakaiki (st. 1186), sowie Sahir Farjabi (st. 1186). Ein Altersgenosse dieser Beiden, Raschid Watwat (st. 1182) eröffnete sich durch sein Werk „Hadaikessihr,“ d. i. die Zaubergärten, welches eine Metrik und Poetik enthält, eine Wirksamkeit, die jetzt noch fortdauert. Der Hauptglanz dieser Literaturperiode aber ging aus von Nisami (eigentlich Abu Mohammed Ben Jussuf Scheich Nisameddin, genannt Montanasi, st. 1180 in seiner Vaterstadt Gendsche), der zwar auch als Lyriker so fruchtbar war, daß er einen Divan von etwa 20,000 Versen hinterließ, seinen Ruhm jedoch vornehmlich durch die fünf Werke gründete, die nach seinem Tode unter dem Gesammttitel „Pendsch Kendsch,“ d. i. die fünf Schätze (auch einfach „Chamsse,“ d. i. Fünfer genannt) zusammengestellt wurden. Diese fünf Werke sind 1) „Machsenol-esrar,“ d. i. Magazin der Geheimnisse, ein moralisirendes Werk, dessen Lehrsätze durch Anekdoten belegt werden; 2) „Iskandername,“ d. i. Alexanderbuch, eine Art panegyrischer Epopöe; 3) „Chosru und Schirin;“ 4) „Leila und Medschnun“ (der Orlando furioso der Wüste); 5) „Heft peiger,“ d. i. die sieben Schönheiten. Die drei zuletzt genannten Werke sind der Triumph der persischen Romantik und es ist Nisami besonders hoch anzurechnen, daß er in diesen Dichtungen das Weib, welches sonst in der mohammedanischen Welt nicht eben eine glänzende Rolle spielt, in seine Rechte einsetzte. Nisami's Liebesgeschichten blenden daher nicht allein durch eine anmuthige Phantastik, sie spannen auch durch meisterlich ersonnene und bedachtsam durchgeführte Verwickelungen und ergreifen und rühren unser Gemüth durch das reinmenschliche Gefühl, welches in ihnen quillt. Nisami ist einer der wenigen Orientalen, die ebenso sehr zu dem Herzen als zu der Einbildungskraft sprechen. [1])

3) Von 1203—1300. Wenn in der vorigen Periode die poetische Thätigkeit, nach neuen Anregungen und Stoffen umhergreifend, in die Weite geschweift, so wendet sie sich dagegen in der vorliegenden mehr nach innen. Beschaulichkeit und Betrachtung geben den Ton an, Mystik und Didaktik gelangen zur höchsten Blüthe, wie sich denn auch aus der politischen Lage des Landes in dieser Zeit leicht erklären läßt, daß der denkende Geist von den

---

[1]) Schirin, ein persisches romantisches Gedicht, von J. v. Hammer, 1809. Ein Theil des Heft peiger ist deutsch bearbeitet unter dem Titel: Behramgur und die russische Fürstentochter, von Erdmann, 1832.

Aeußerlichkeiten des Lebens abgewandt und seiner eigenen Innenseite zugekehrt werden mußte. War doch die ganze Existenz Persiens durch den Einfall der Mongolen in Frage gestellt, und bis sich die schwankenden Verhältnisse wieder einigermaßen befestigt hatten, ergab sich eine Richtung des Gemüths auf das Innere, eine Vertiefung in den Gedanken von selbst. Als Vorläufer der Hauptrepräsentanten dieser Richtung steht Ferideddin Attar (erschlagen 1226 zu Schadbah) da, der nicht nur eine Menge mystischer und ethischer Originalwerke ausgehen ließ, sondern sich auch durch Sammlung und Verbreitung bisher zerstreuter Schätze mystischer Weisheit um sein Prinzip Verdienste erwarb. Unter seinen eigenen Büchern verdienen Auszeichnung die „Vögelgespräche" (Mantiket-tair), ein makamenartiges Werk, in welchem die Vögel rathschlagend und geschichtenerzählend beisammensitzen; ferner das „Esrarname" d. i. Buch der Geheimnisse, welches auf die Richtung des größten mystischen Dichters des Orients bedeutenden Einfluß geübt hat, und endlich das „Pendname," d. i. das Buch des guten Rathes (deutsch von Nesselmann, 1870). Der gemeinte große Mystiker war Mewlana Dschelaleddin Rumi (st. 1273 zu Koniah), der gotttrunkene Pantheist, der Stifter der Mewlewi, des berühmten Ordens mystischer Derwische, genannt die Nachtigall des beschaulichen Lebens, dessen „Dichtungen von den Ufern des Ganges bis zu denen des Bosporus der Mittelpunkt des mohammedanischen Pantheismus sind." Sein Gedicht „Mesnewi," welches nach dem Schahname unter den Bekennern des Islam die höchste poetische Geltung hat, predigt den Sufismus, d. h. die Lehre „des vollkommensten Pantheismus, des Ausflusses aller Dinge von dem ewig unerschaffenen Licht und der Vereinigung mit der Gottheit auf dem Wege des beschaulichen Lebens durch Gleichgiltigkeit gegen alle äußere Form und durch Vernichtung seines Ichs." Dieser Pantheismus äußert sich aber keineswegs asketisch, sondern springt meist wie ein jauchzender Dithyrambus aus dem Herzen und zieht alles Schöne in seinen bakchantisch-verzückten Reigen hinein. Solche berauschte Freudigkeit in Gott jubelt auch in den lyrischen Gedichten Dschelaleddin Rumi's, welche nebst dem Mesnewi (sein Sohn Weled schrieb als Seitenstück dazu das „Rebabname") das tiefsinnig heitere Brevier der Mewlewi bilden, die ihre Andachtsübungen mit Flötenspiel, Trommelwirbel und Tanz begleiten. Gewiß, einen liebenswürdigeren Mystiker als Dschelaleddin Rumi hat die Erde nie getragen.[1]) Verräth er allenthalben die mystische Ueberschwänglichkeit und

---

[1]) Ueber Attar und Dschelaleddin Rumi siehe „Fundgruben des Orients," Bd. 2, S. 162, Bd. 3, S. 339, Bd. 4, S. 89, Bd. 5, S. 6, S. 188: ferner Hammers „Gesch. d. sch. Redek. Pers." S. 141 ff. und S. 166 ff. und Tholuks „Blüthensammlung aus der morgenl. Mystik," S. 53—192 und S. 205—288, an welchen Orten sich Erläuterungen und zahlreiche Uebersetzungsproben finden. Vgl. auch „Auswahl aus den Divanen M. Dschelaleddin Rumi's von V. v. Rosenzweig," 1838. Rückert (Ges. Gedichte II, 409 fg.) hat 71 Ghasele Dschelaleddin's nachgedichtet, wie nur Rückert es konnte.

Trunkenheit, so zeigt ihm gegenüber sein Zeitgenosse Moslicheddin Sadi (geb. 1175 zu Schiras, gest. ebendaselbst 1263) durchgehends nüchterne Besonnenheit und moralische Würde, außer in einigen seiner lyrischen Produkte, wo er sehr an's Faunische streift, ja sogar nicht verschmäht, die saftigsten Zoten zu reißen. Seine Hauptwerke sind die zwei berühmten Musterbücher morgenländischer Weisheit und Moral, der „Gulistan," d. i. Rosengarten, und der „Bostan," d. i. Fruchtgarten, beide in den letzten zwölf Lebensjahren Sadi's in jener eigenthümlich orientalischen, aus Prosa und Versen gemischten Form verfaßt, beide mit Vorliebe eine maßvolle Verstandesrichtung befolgend, woher es auch kommen mag, daß Sadi als Moralphilosoph mehr Verehrer im Abendlande zählt denn im Morgenlande, wo sein Ruhm weit mehr auf seinen lyrischen Gedichten beruht. Seine Ghasele heißen geradezu „Das Salzfaß der Dichter." In Europa wird die milde Verständigkeit, die gereifte Erfahrung, womit er im Gulistan und Bostan Philosophie des Lebens lehrt, jederzeit hochgehalten werden. [1])

Aus dieser Zeit sind noch zu nennen Chosru (st. 1315) als Nachahmer Nisami's in der romantischen Erzählung und Schebisteri (st. 1320) als Nachtreter Dschelaleddin Rumi's, welchem er jedoch durch sein Werk „Güldscheni-ras" d. i. Rosenflor des Geheimnisses (persisch und deutsch herausgegeben von Hammer 1838) nicht nahekommt.

4) Von 1300—1397, die Glanzperiode der persischen Lyrik, das Zeitalter des Hafis, der ohne Frage der größte Lyriker ist, welchen im Orient der Kuß der Muse geweckt hat. Mohammed Schemseddin (d. i. die Sonne des Glaubens, mit dem Ehrennamen Hafis d. i. der Bewahrer, nämlich des Koran, welchen er auswendig wußte) war geboren zu Schiras und starb, hochgeehrt von allen besseren seiner Zeitgenossen, i. J. 1389, zu Mosella, einer Vorstadt seines Geburtsortes. Sein Grab ist eine Wallfahrtsstätte; denn die Frommen deuteten und deuten seine Lyrik allegorisch, wie das ja auch der glühenden Erotik des hebräischen Hohenliedes und der indischen Gitogovinda widerfuhr. Der Divan des Hafis, d. i. die Sammlung seiner Gedichte, gehört ohne Frage zu den glänzendsten lyrischen Offenbarungen der Weltliteratur. [2])

---

[1]) Bekanntlich wurde Sadi vornehmlich durch den deutschen Reisenden Olearius zur Zeit des dreißigjährigen Krieges in Europa bekannt. Olearius übersetzte den Gulistan und Bostan unter dem Titel „Persianisches Rosenthal und Fruchtgarten." Persisch und lateinisch erschienen diese Werke, von Gentius besorgt, zu Amsterdam 1651, und sind seither in alle Sprachen mehrfach übertragen worden. Die drei neuesten deutschen Uebersetzungen des Gulistan sind: „Sadi's Rosengarten, a. d. Pers. von Ph. Wolf," 1841; „Moslicheddin Sadi's Rosengarten, a. d. Pers. von K. H. Graf," 1846, und „Der Rosengarten des Scheikh Muslih-eddin Sa'di," a. d. P. von G. H. F. Nesselmann, 1864. Sadi's Bostan, deutsch von Schlechta-Wssehrd, 1858.

[2]) Der Divan des Hafis, zum ersten mal aus dem Persischen übersetzt von J. v. Hammer, 1812. Hafis, eine Sammlung persischer Gedichte von G. Fr. Daumer, 1846.

Die gottvolle Trunkenheit eines sich mit der Weltseele innig eins wissenden Pantheisten wirft da funkelnde Liederperlen mit vollen Händen aus. Von Wein überfließt, von Nachtigallentönen schmettert, von Küssen flüstert das ganze Buch. In den graziösesten Wendungen gleiten die Verse dahin, geschmückt mit herrlichen Bildern, schwellend von lebensfreudigen Gedanken, in dithyrambischen Jauchzlauten Natur, Schönheit und Liebesgenuß preisend und predigend, gegen allen Buchstabendienst, alle Werkheiligkeit und Pfafferei, alle Dummheit, Heuchelei und Muckerei blitzende Pfeile schießend. Rechnet man noch dazu, daß der wunderbar durchgeistigte hafis'sche Sensualismus vermöge einer unvergleichlichen lyrischen Gestaltungskraft die vollendetste künstlerische Ausprägung gefunden hat, so wird man in dem Sänger von Schiras eine der merkwürdigsten Erscheinungen der Kulturgeschichte anerkennen müssen.

5, 6 und 7) Von 1397 bis auf unsere Zeit. Mit Hafis hatte die geistige Produktionskraft Persiens ihren Gipfel erreicht. Eine Steigerung war nicht mehr möglich und das Hinabgleiten von der Höhe ging rasch von statten. Doch treffen wir in Mewlana Dschami (gest. 1492) noch auf einen äußerst begabten und fruchtbaren Dichter, der das, was nach dem Vorgang der großen Epiker, Mystiker und Lyriker noch zu thun übrig blieb, in höchster Vollendung in sich darstellte, dabei jedoch mehr Korrektheit, Fleiß, Glätte des Stils und nachahmendes Talent als zeugungskräftiges Genie entfaltend. Die Originalität war erloschen; man legte sich darauf, die von den großen Dichterheroen gewandelten Pfade breit zu treten. Dem vielfach nachgeeiferten Vorbild Nisami's folgend, dichtete auch Dschami einen Fünfer (Chamsse), dessen erste Abtheilung, „Tohfetolebrar" d. i. Geschenk der Gerechten betitelt, ein ethisch-asketisches Lehrgedicht ist, welchem ein zweites Lehrgedicht von mystischer Tendenz folgt, betitelt „Subhetolebrar" d. i. Rosenkranz der Gerechtigkeit. Wenn Dschami sich hier an Dscheladdin Rumi anlehnt, so ist in dem dritten und vierten Theil seines Chamsse, welcher die romantisch epischen Stoffe „Jussuf und Suleicha" (persisch und deutsch von Rosenzweig 1824) und „Leila und Medschnun" (deutsch von Hartmann 1807) behandelt, Nisami sein Muster; jedoch ist Dschami's Romantik keine reine mehr, indem sich derselben schon zu viel religiöse Allegorie beimischt. Den Schluß des Fünfers bildet das „Iskandername," mehr moralisirend als erzählend, denn Alexander den Großen konnte ein Geltung ansprechender persischer Poet nicht unbesungen lassen. Es ist merkwürdig, wie lange und in welchem Grade der makedonische Alexander, der „wie einst in der Wirklichkeit so auch in der Dichtung das große Band war, welches den Osten mit dem Westen durch die heroischen Sagen verknüpfte," Lieblingsgegenstand orientalischer

---

Daumers geniale Nachdichtungen des Persers sind freilich häufig Umdichtungen. Einzelne hafisische Lieder haben Platen, Bodenstedt und Jolowicz (P. d. o. P. 546 fg.) verdeutscht.

Phantasie blieb. Die Zahl morgenländischer Alexandriaden dürfte nicht weniger groß sein als die der abendländischen. Seinem Fünfer hing Dschami später noch den „Beharistan" d. i. Frühlingsgarten (persisch und deutsch von O. M. v. Schlechta-Wssehrd 1846) und den „Nefhatolni's" d. i. Hauch der Menschheit an. Der erstere, eine Nachahmung von Sadi's Gulistan und Bostan, enthält auch einen Abschnitt, in welchem Lebensbeschreibungen persischer Dichter mitgetheilt werden; der zweite gibt einen Grundriß der Lehren des Sufismus und Biographieen von berühmten Heiligen dieser mystischen Sekte. [1]) Von Dschami's Nachfolgern sind noch zu nennen sein Schwestersohn Hatifi, der die Geschichten von Chosru und Schirin, Medschnun und Leila in echtromantischem Geiste bearbeitete und als Seitenstück zu Nisami's Alexanderbuch ein „Timurname" dichtete, an welchem er vierzig Jahre lang arbeitete; dann Hilali (zu Anfang des 16. Jahrhunderts), welcher das romantisch-mystische Epos „König und Derwisch" (deutsch von Ethé 1870) schrieb und endlich Feisi, der (1556—1605) am Hofe des Großmogul Akbar in Indien lebte. Es existirt von ihm außer seinen Kassiden eine Sammlung mystisch-philosophisch-lyrischer Gedichte, „Serre" d. i. Sonnenstäubchen betitelt, worin vieles in tiefsinnigster Weise auf die alte Lichtreligion Persiens zurückweis't.

Außerordentlich groß ist der Reichthum der späteren persischen Literatur an Fabeln-, Märchen- und Novellensammlungen. Auszuzeichnen sind die Anwari soheili d. i. die kanopischen Lichter, die berühmte persische Bearbeitung der Fabeln Bidpai's; [2]) dann der Nagaristan d. i. Bildersal, um das Jahr 1360 von Dschuwaini verfaßt; ferner Baktijarname d. i. Buch vom Prinzen Baktija und endlich Tutiname d. i. das Papageienbuch (deutsch von Iken, erläutert von Kosegarten 1822), in welchem ein Papagei die Hauptrolle spielt und dessen Inhalt dieser ist: — Eine schöne junge Frau verliebt sich in Abwesenheit ihres Gemahls in einen von ungefähr erblickten Fremden. Durch eine Zwischenperson wird ausgemacht, es sei weniger gefährlich, ihn aufzusuchen als ihn zu sich einzuladen. Nun putzt sie sich auf das schönste, will aber doch den Schritt nicht ganz auf ihre Gefahr thun und fragt bei einbrechender Nacht den dämonisch weisen Hauspapagei um Rath. Der Papagei erdenkt

---

[1]) Dschami's Divan, deutsch von Wickerhauser, 1855. Eine Auswahl desselben deutsch von Rückert (Jolowicz, P. d. o. P. 563 fg.)

[2]) In dieser Fabeldichtung steht der berühmte weltschmerzlich-nihilistische Satz:

„Hast einer Welt Besitz du dir gewonnen,
Sei nicht erfreut darüber — es ist nichts!
Und ist dir einer Welt Besitz zerronnen,
Sei nicht im Leid darüber — es ist nichts!
Vorüber gehen Schmerzen sowie Wonnen,
Geh' an der Welt vorüber — es ist nichts!"

nun die List durch anziehende, möglichst weitläufig ausgesponnene Erzählungen die Liebekranke bis zum Morgen hinzuhalten. Dies wiederholt sich alle Nacht und man erkennt hieran die Favoritform der Orientalen, wodurch sie ihre gränzenlosen Märchen in eine Art von Zusammenhang zu bringen suchten. In's achtzehnte Jahrhundert fallen die mährchenhaft-novellistischen Bearbeitungen der Sagen von Hatim Ben Ubaid Ben Said durch Ferid Ghafer Khan — ein für die Kenntniß morgenländischen Zauber- und Feenwesens wichtiges Werk — und von dem Räuber und Minstrel Kurroglu (die Abenteuer und Gesänge Kurroglu's, deutsch nach der englischen Version von Wolff, 1843).

Das Drama geht bei den Persern, wie bei den Arabern leer aus und zwar aus denselben Gründen, die ich oben angegeben. Doch muß erwähnt werden, daß in Persien alljährlich die traurige Geschichte vom Tode Huseins, des Sohnes Ali's, mit großem Gepränge in der Art unserer mittelalterlichen Mysterien- und Mirakelspiele dramatisch aufgeführt wird. Auch sollen den Berichten neuerer Reisenden zufolge in der Gegenwart bei den Persern tragikomische Farcen und Gauklerspiele aufgekommen sein, die man als rohe Anfänge der dramatischen Kunst bezeichnen könnte.

Das Feld der Geschichte wurde von den persischen Gelehrten fleißig angebaut, seit Dewletschah (um 1487) durch seine Biographieen persischer Dichter den Grund zur historischen Darstellung gelegt hatte. Sein Werk besitzen wir theilweise in einer deutschen Uebertragung von J. A. Vullers, 1831. El Balami, Dschuwaini, Wassaf, Kaswini und andere werden als Chronisten und Historiker erwähnt, allein es ist von ihren Werken, mit Ausnahme der „Geschichte der Seldschuckiden" von Mirchond (persisch und deutsch von Vullers, 1838), bis jetzt erst weniges unter uns bekannt geworden.

7.

Türkei.

Hier können wir uns sehr kurz fassen. Zwar hat es Hammer (in der Vorrede seiner „Geschichte der osmanischen Dichtkunst," 1836, 4 Bde.) übel vermerkt, daß die Literarhistoriker bisher die türkische Literatur so kurz abfertigten, und hat zugleich durch sein von eminentem Fleiße, von einer unermüdlichen Begeisterung für den Orient neues Zeugniß gebendes Werk über die türkische Poesie zu beweisen gesucht, daß es sich wohl der Mühe lohne, hier

genauer nachzusehen. Allein durch den Satz: „Der wesentliche Grundzug der osmanischen Poesie ist nur eine knechtische Nachahmung der persischen und arabischen, durch keinen eigenthümlichen Charakter ausgezeichnet“ — welchen er in der Vorrede seines Buches ausspricht, überhebt er uns der unersprießlichen Mühe, hier ausführlicher zu sein. Er hat über 2200 osmanische Dichter und Dichterinnen Bericht erstattet und seine Darstellung durch Proben erläutert, allein die gewissenhafteste Lektüre seines Werkes kann nur Langeweile und Ueberdruß bereiten. Es ist so gar unerquicklich, immer nur einen breitgeschlagenen Abklatsch schon dagewesener Gedanken, Gefühle, Wendungen, Bilder und Geschichten vor sich zu haben.

Am eigenthümlichsten offenbarte sich der seldschuckisch-türkische Geist noch in seinen ersten Aeußerungen, in kurzen Sprüchen und Strophen, wie sie von alten Volkssängern erfunden und verbreitet wurden,[1]) oder in den Ueberbleibseln ihrer ältesten Sprachdenkmale, von denen besonders eine Sammlung türkischer Distichen, welche der persische Dichter Weled seinem Rebabname einverleibt hat, merkwürdig ist. Die literarische Kultur der Osmanen begann jedoch erst, als sie sich in ihren Eroberungen festgesetzt und Zeit und Muße hatten, das Leben auch mit geistigen Genüssen zu verschönen. Die Glanzperiode ihrer Literatur, die, wir wiederholen es, stets nur eine Abschattung der arabischen und persischen ist, fällt in die Regierungszeit Solimans II., in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts also. Den unübersehbaren Reigen der türkischen Dichter eröffnet Aaschik (gest. 1332), welcher die Mystik Dschelaleddin Rumi's und Weleds in seine Sprache übertrug. Ihm folgte Achmed Daji (gest. 1412), nach persischen Quellen die Geschichte Iskanders mit mystischer Färbung behandelnd, sodann Sati (gest. 1546), der Panegyriker und wohlbestallte Hofpsalmist, und Lamii (gest. 1531), einer der fruchtbarsten osmanischen Poeten, Bearbeiter der romantischen Geschichten des Orients und Nach-

---

[1]) Diez in seinen „Denkwürdigkeiten von Asien“ und Hammer in seinem „Morgenländischen Kleeblatt“ haben uns einige Proben solcher Sprüche und Strophen gegeben, z. B.:

Reden ist Silber, Schweigen ist Gold. —
Nur Erde füllt das gierige Auge. —
Verkaufe nicht den Vogel in der Luft. —
Ein Grüß dich Gott! ist besser als tausend Behüt' dich Gott! —
Der Fremde hat keine Freunde.

Thue das Gute, wirf es ins Meer;
Weiß es der Fisch nicht, weiß es der Herr.

Das Pferd gehört dem, der es reitet,
Das Schwert dem, der es führt mit Kraft,
Die Herrschaft dem, der sie erbeutet,
Das Mädchen dem, der es beschlaft.

ahmer Nisami's. Sein Zeitgenosse Baki (gest. 1600) überflügelte seinen Vorgänger Nedschati (gest. 1598) an lyrischem Ruhm und gilt als der größte Lyriker der Türken. [1]) Nach ihm zeichnete sich noch aus der kecke Satiriker Nefii (um eines der Spottgedichte willen 1635 ermordet), der Lyriker Wehbi (gest. 1636), der Lehrdichter Nabi (gest. 1712) und der Allegoriker Ghali (gest. 1795).

Als Muster schöner Prosa wird aufgestellt das „Humajunname," d. i. die türkische Bearbeitung der Fabeln Bidpai's von Ali Wasi (gest. 1543), der für den glänzendsten Prosaiker der Osmanen gilt. Die ausführlichste aller Darstellungen orientalischer Romantik besitzen die Türken in dem Suleimanname von Firdusi dem Langen, welchen siebzig Bände starken Riesenroman Hammer (Geschichte der osmanischen Dichtkunst. I. S. 25) ein sowohl durch seinen Umfang als seinen Gehalt höchst merkwürdiges und eigenthümliches Erzeugniß türkischer Phantasie nennt (Auszüge davon finden sich verdeutscht in Hammers „Rosenöl," 1813). An die ursprünglichen Sitze der Türken in der Nachbarschaft von China mahnt das noch jetzt unter ihnen einheimische, als Surrogat für das Drama dienende chinesische Schattenspiel. Die stereotypen Charaktere desselben sind der Hopa, ein Beamter und eingebildeter Stutzer, der Hadschi Aiwat, ein Ueberstudirter, der immer mit persischen Versen um sich

---

[1]) Baki's Divan übersetzt von Hammer, 1825. Hammer nennt viel zu panegyrisch Baki nach Mutanabbi und Hafis den drittgrößten lyrischen Dichter des Orients. Seine Gedichte sind fast durchweg Oden zum Lobe des Sultans, sehr pompos und sehr langweilig. — Im Jahre 1854 hat ein türkischer Gelehrter, Fetin Efendi, zu Konstantinopel eine Art moderner Literaturgeschichte der Osmanen herausgegeben, Lebensbeschreibungen von neueren und neuesten türkischen Poeten nebst Proben aus ihren Werken. Aber eine Zukunftshoffnung für die türkische Literatur ist aus dem Buch nicht zu entnehmen, wohl dagegen manches ebenso charakteristische als ergötzliche Beispiel von der gränzenlosen Selbstgefälligkeit der türkischen Dichterlinge, die wahrlich im Selbstlob alle Plateniden der Welt thurmhoch überragen. So lautet ein Ghasel des 1858 verstorbenen Großvezirs, Mustafa Reschid Pascha folgendermaßen: —

„Mein Schreibrohr richtet den Geist des Redekranken auf,
Mein Schreibrohr stärkt die Schwachen wie Jesus;
Dem nach den Tropfen des Ueberflusses dürstenden Redner
Ist mein Schreibrohr gleichsam eine Quelle der göttlichen Offenbarung.
Die goldene Dachrinne der Beredsamkeit fängt an zu fließen,
Sobald mein Schreibrohr an die Kaaba der Rhetorik aufgehängt wird.
Wenn man es an das königliche Haupt des Nachdenkens legt, ist es an seinem Platze;
Mein Schreibrohr ist ein Paradiesvogel in den drei höchsten Wissenschaften.
Wenn ich auf unbetretenen Wegen unbedachtsam wandle, was es auch sei,
Mein Schreibrohr ist gleichsam ein Stab in der Hand zur Besiegung der Feinde.
Reschid, ist es vielleicht ein Zuckerrohr in dem Aegypten der Beredsamkeit?
Sieh mein Schreibrohr ist von vollendeter Süßigkeit."

wirft, der Karagös, ein possenreißerischer Schuft, der Karadschüdsche, ein buckeliger Hanswurst, und die Tudu, eine messalinische Dirne. Die unflätigen Possen dieser Sippschaft werden selbst in den Haremen höchlich beklatscht und machen selten der Darstellung edlerer Stoffe Platz. — Ob die geschichtlichen Werke der Türken, deren eine bedeutende Anzahl genannt wird, für die Geschichtekunde eine wirklich erhebliche Ausbeute gewähren werden, muß der erst noch zu erwartenden nähern Bekanntschaft mit denselben zur Entscheidung vorbehalten bleiben.

Zweites Kapitel.

Hellas und Rom.

1.

Hellas.[1])

Hinter uns liegt der alte Orient, wo so vieles unser Staunen, unsere Bewunderung erregen mußte, während doch im Grunde nur weniges uns ein herzliches Interesse abzugewinnen vermochte, und wir betreten jetzt ein Land, bei dessen Namen schon, nach dem treffenden Ausdruck eines großen deutschen Denkers, es dem gebildeten Menschen, vorab dem Deutschen heimatlich zu Muthe wird. Denn Hellas war das Land der Freiheit, des Humanismus, der Schönheit. Hier erreichte die Menschheit den höchsten Blüthegrad, welchen die Lebensbedingungen des Alterthums überhaupt zuließen; hier war es dem menschlichen

---

[1]) Wir besitzen zahlreiche Werke über die Literatur der Hellenen. Ich führe nur die wichtigeren an. Vorlesungen über die griechische Literatur von F. A. Wolf, 1831;" „Hist. d. l. lit. grecque par S. Fr. Schoell" (deutsch von Schwarze und Pinder, 1826 ff.); „Handbuch der griechischen Literaturgeschichte von C. F. Petersen, 1834;" „Grundriß der griech. Literaturgeschichte von G. Bernhardy, 1836, 2. Aufl. 1858." Bernhardy hat alle Mitbewerber auf dem Gebiete der griechischen Literarhistorik weit überflügelt. Die „dritte Bearbeitung" seines Buches erschien 1867. Der 2. Theil enthält in 2 Abtheilungen die Geschichte der griechischen Poesie. Epos, Elegie, Jamben und Melik allein füllen einen Band von 758 Seiten. „Geschichte der griechischen Literatur von K. O. Müller, 1841, 2. Aufl. 1857." „Geschichte der hellenischen Dichtkunst von H. Ulrici, 1835." „Geschichte der hellenischen Dichtkunst von G. H. Bode, 3 Bde. in 5 Abthlgn., 1838 ff." Zu vergleichen sind auch die betreffenden Abschnitte in Flögels „Geschichte der kom. Literatur 1784 ff.;" in Jakobs, Hermanns, Wolfs, Heerens, Böckhs, Thiersch's Schriften, in Wachsmuths „Hellenischer Alterthumskunde," in Pauly's Encyklopädie der Alterthumskunde," in Hoffmanns „Alterthumswissenschaft;" endlich die bezüglichen Stellen in Grote's „History of Greece" und Curtius' „Griechische Geschichte."

Organismus gegönnt, harmonisch sich zu entwickeln und den glücklichen Versuch zu machen, gleichsam das ganze Leben künstlerisch zu gestalten.

Die finstere, verneinende, lebensfeindliche Gedankenthätigkeit, welche sich in verschiedenen morgenländischen Religionssystemen zu grausamem, blutdürstigem Wahnsinn hinaufgeschraubt hat, fand in den Griechen entschiedene Bekämpfer. Auch sie zwar waren anfänglich, wie ihre Göttersage deutlich bezeugt, jenem asiatischen Gottesdienste zugethan, welcher die Mütter zwang, ihre Kinder dem Bal-Moloch auf die rothglühenden Erzarme zu legen; allein frühzeitig emanzipirten sie sich von diesem religiösen Gräuel, schafften ihren Moloch-Kronos ab und setzten an dessen Stelle einen Kreis von Göttern und Genien, welcher „die wahrhaft göttlichen Ideen und Charaktere des Natürlichen und Menschlichen enthielt.“ Die Religion, anderwärts so oft nur ein Dienst des Todes, war in Griechenland wahrhaft ein Kultus des Lebens, welcher unaufhörlich predigte, daß die Erde die Heimat des Menschen sei. Aus dem Bewußtsein dieser Wahrheit entsprang die licht- und maßvolle Sicherheit der Griechen in Leben und Kunst. Indem sie sich ihre Götter nur als körperlich und geistig vollkommenere Menschen vorstellten, lernten sie die Menschennatur achten und als den höchsten Vorwurf künstlerischer Thätigkeit ansehen. Der Mensch war ihnen Anfangs- und Ausgangspunkt, wie der Religion, so auch der Kunst. Am Menschlichen hielten sie fest und diese weise Selbstbeschränkung erzeugte jenes plastische Kunstideal, das alle Schönheit in dem menschlichen Organismus findet und aufzeigt und der gränzen- und bodenlosen Phantastik des Orients jene klassische Bestimmtheit und Ruhe entgegensetzt, die mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreicht und in eine Statue der Aphrodite alle Wunder der Schönheit, in ein Trauerspiel des Sophokles alle erhabenen, innigen und furchtbaren Regungen der Menschenbrust bannt. Der Mensch wird nie seine Natur überwinden, aber er begreife, erhöhe, verkläre sie. In dieser Erkenntniß und in der praktischen Bethätigung derselben liegt das offenbare Geheimniß der antiken, d. h. hellenischen Weltanschauung. Während der Morgenländer fortwährend ins Uebernatürliche, d. h. ins Unnatürliche hineinstrebte, war und blieb dem Griechen die Natur und insbesondere die Menschennatur erstes und letztes Gesetz: daher im Orient mystischer Quietismus und politische Sklaverei, in Hellas dagegen menschlich-heiterer Schönheitsdienst in Leben und Religion und demokratische Freiheit im Staate. Diese Gegensätze erscheinen auch in den beiderseitigen Formen der künstlerischen, namentlich der poetischen Aeußerung. Bei den Orientalen ein unaufhaltsames Zerfließen ins Unfaßbare, Nebelhafte, bei den Griechen ein stetes, besonnenes Streben nach plastischer Rundung; dort riesenhafte Umrisse bei Vernachlässigung des Details, hier gewissenhafteste Vollendung des Einzelnen wie des Ganzen. Dem klaren, maßvollen, in sich einigen Geiste der Hellenen entspricht ihre gehaltene harmonische durchsichtige Form, die sich, wie ich mich anderwärts ausge-

drückt, dem Inhalt anschmiegt wie das nasse Gewand dem Körper der badenden Schönen.

Zur Erwerbung und Klärung dieses Geistes, zur Erringung und Entwickelung dieser Form, also zur Aneignung der vollkommen schönen Harmonie des geistigen und körperlichen Lebens, welche den Hellenen eigen war, haben verschiedene glückliche Umstände zusammengewirkt. Den sonst so häufig lebensfeindlichen, hier aber lebenfördernden Einfluß der Religion habe ich schon berührt. Diesem zunächst sind die vortheilhaften klimatischen Verhältnisse von Hellas zu erwähnen, das mit seiner heitern klaren Luft und seinem sonnigen Himmel den fortwährenden Aufenthalt im Freien gestattet, während das an drei Seiten flutende Meer einerseits die Wärme mäßigt und so die Erschlaffung verhindert, anderseits zu all' der kräftigenden und erhebenden Thätigkeit einladet, welche die Seefahrt mit sich bringt. Die Bodenbeschaffenheit des von zahlreichen Gebirgszügen im Innern vielfach abgegränzten Landes unterstützte den Hang der Hellenen, innerhalb der verschiedenen Gebiete die individuellen Eigenthümlichkeiten der Volksstämme möglichst herauszubilden, und beförderte auf naturgemäßestem Wege die Gründung und Befestigung zahlreicher kleiner Staaten, welche dann in Ausbildung eines freien Gemeinwesens rühmlich wetteiferten. Bande hellenischer Nationaleinheit waren vornehmlich die nationalen Heiligthümer, unter denen der orakelspendende Tempel des pythischen Gottes zu Delphi hervorragte, sodann die glorreichen Nationalfeste (zu Olympia, bei Delphi, zu Nemea und auf dem Isthmus von Korinth), bei welchen die Sieger in den körperlichen und geistigen Wettkämpfen Angesichts von ganz Hellas bekränzt wurden, was für die höchste Ehre galt, die ein Hellene erreichen konnte. In diesen Wettkämpfen feierte die durchaus künstlerische, durchweg auf das Schöne, also auch Gute, abzielende Erziehungsweise dieses Künstlervolkes, das nicht nur dem Geiste, sondern auch dem Leibe sein Recht in würdigster Art widerfahren ließ, ihren höchsten Triumph, während unsere künstliche Erziehung ihr Wesen nur allzu oft in ein Vollpfropfen des in einem vernachläßigten Körper verflechenden Geistes mit eitlem Wissen setzt und der jugendlich aufstrebenden Seele das Ideal antiken Menschenthums nur zeigt, um sie dann durch den Gegensatz des Polizeistaats desto grausamer niederzudrücken. Auch die Sprache verband die einzelnen griechischen Völker zu einer Nation, allein in ihr zeigte sich ebenfalls der Hang zur möglichst freien Individualisirung der verschiedenen Stammgenossenschaften und die verschiedenen Dialekte spiegeln daher die Stammeseigenthümlichkeiten scharf und entschieden ab. Die griechische Ursprache schied sich zuerst in den äolischen und in den ionischen Dialekt, jener scharf und rauhkörnig wie die Aeußerung ursprünglichen Volkslebens, dieser weich und geschmeidig als das Organ eines bereits gesittigten, geistigthätigen Stammes; aus dem äolischen entwickelte sich später der dorische Dialekt und auf der Basis des ionischen erhob sich der

attische, die eigentliche Kultursprache der alten Welt. Ueber den Wohllaut, die Biegsamkeit, den Reichthum der griechischen Sprache, sowie über ihre auf der Bestimmtheit des Accents und Silbenwerths beruhende Eigenthümlichkeit des dichterischen Ausdrucks, brauchen wir uns hier nicht des Breiteren auszulassen, wohl aber sei darauf hingedeutet, wie sie ihren kunstvollen, harmonischen Bau hauptsächlich dem glücklichen Umstand verdankte, daß sie schon in sehr frühen Zeiten mit Gesang und Tanz verbunden war, welches Bündniß dann in den Chören des attischen Drama's seine höchste Weihe erlangte.

---

1) Die vorhomerische (orphische) Zeit.

Die Anfänge der griechischen Kultur hat man in jenen mythischen Urzeiten zu suchen, in welchen sich die historischen Erinnerungen aller Völker verlieren. Daß ein so geistvolles Volk sich schon so frühe der Wildheit entwöhnte, ist natürlich, und daß die Thaten einer werdenden Gesittung baldigst in den begeisterten Worten begabter Stammgenossen einen dichterischen Widerhall fanden, darf ohne Bedenken angenommen werden. Ohne Zweifel erwachte unter den Griechen die dichterische Aeußerung schon frühzeitig und zwar, wie allenthalben zuvörderst in der unmittelbaren Ausströmung der Volksgefühle, in der Form des Volksliedes. Es gab also in frühester Zeit Freude- und Klagelieder, wozu sich gottesdienstliche Hymnen gesellten. Daß sich der Weiterbildung dieser dichterischen Grundformen bald berufsmäßige Sänger annahmen, lag in der Natur der Sache. Dagegen ermangeln die speziellen Angaben über Dichter und poetische Leistungen in diesen ältesten Zeiten aller historischen Begründung, und wenn mit Cicero (Brutus 18), zugegeben werden muß, daß schon vor Homer Dichter gelebt, da ja dieser selber solche erwähne (den Thamyris, den Phemios und den Demodokos), wenn ferner bei den Alten Linos, Amphion, Olenos, Eumolpos, Melampos, Pamphos, Philammon, Musäos und Orpheus mit Bestimmtheit als vorhomerische Dichter genannt werden, so mag man die halb priesterliche, halb dichterische Thätigkeit hervorragender Geister der mythischen Zeit immerhin an die Namen dieser Männer knüpfen, allein eine bestimmte Vorstellung ihres Schaffens läßt sich aus diesen vagen Traditionen nicht gewinnen. Den Orpheus haben die Griechen auch mit ihrer Heldensage in Verbindung gebracht, indem sie ihn die Argonautenfahrt mitmachen lassen, und diesen Namen hat die begeisterte Theilnahme der Hellenen an den Musenkünsten überhaupt mit den sinnigsten Fabeln umgeben. Der Zauber seiner Leier soll die unbelebte Natur zum Tanze verlockt, der Klang seiner Lieder wilde Bestien gezähmt haben. Orpheus erscheint übrigens in der Vorstellung der späteren Zeit

wesentlich als der erste Verkündiger der religiösen Geheimlehre, die aus Thrakien nach Hellas gekommen zu sein scheint und bekanntlich fortwährend neben der volksthümlichen Götterlehre existirte. So kam es, daß im ganzen Alterthum alles Mysteriöse und Dunkle an diesem Namen und der seinem Besitzer zugeschriebenen orakelmäßigen Hymnenpoesie einen Rückanhalt hatte. Die dem Orpheus angeeigneten Dichtungen und Fragmente (Hymnen, ein episches Gedicht „Argonautika," ein mystisch-didaktisches Gedicht über die geheimen Kräfte der Steine, ein Fragment über die Bedeutung der Erdbeben) sind Machwerke einer weit späteren Zeit; ebenso die unter dem Aushängeschild des Musäos vorhandenen Bruchstücke. Die Ueberlieferungen von diesen Dichtern und Sehern sind mit den griechischen Kunstsagen von Dädalos und Smilis, wie mit den Sagen von den weissagendenden Sibyllen etwa auf eine Stufe zu setzen und werden wohl stets als unbestimmte Begriffe der unter mancherlei Kämpfen sich gestaltenden Kulturanfänge hinter dem trüben Schleier, welcher auf der mythischen Vorzeit liegt, hervorblicken.

---

2) Das Epos.

Das heroische Zeitalter der Geschichte von Hellas schloß ab mit dem trojanischen Kriege und seinen Nachspielen. Alles, was Griechenland an jugendlicher Heldenkraft, mannhafter Gewandtheit und altersgrauer Weisheit Großes besaß, vereinigte sich um die Mauern von Ilion, um in zehnjährigem Kampfe den höchsten Glanz des Heldenthums zu entfalten. Alle früheren sagenhaften Unternehmungen der griechischen Heroenwelt mußten vor diesem Kampf auf Leben und Tod, den Achäer und Troer kämpften, weit zurückstehen und naturgemäß bemächtigte sich die vorgeschrittenere dichterische Aeußerung des achäisch-troe'schen Sagenkreises, um die Helden und Thaten desselben in Liedern fortzupflanzen, welche besonders unter den kleinasiatischen Hellenen, die vermöge mannigfacher klimatischer Begünstigungen ihren europäischen Stammgenossen in der Kultur vorangeeilt waren, die empfänglichste Hörerschaft fanden. Es gilt deßhalb auch für ausgemacht, daß unter den kleinasiatischen Hellenen, noch genauer bezeichnet unter den Joniern, das nationale Heldengedicht (Epos, ἔπος von ἔπω, eigentlich Wort, Rede, Sprache, dann Gesang, Gedicht, Orakelspruch, speziell Heldengedicht) von den Thaten und Schicksalen der Achäer und Troer und von den Irrfahrten des Odysseus entstanden sei. „Wie in keinem andern Lande und unter keinem andern Geschlechte," sagt Jakobs, „verfolgte in Hellas die Menschheit den natürlichsten Gang ihrer Entwickelung. Als ein heiteres Kind erwachte sie unter dem weichen Himmel Joniens. Hier erfreute sie sich des mühelosen Daseins bei schönen Festen und in feierlichen Zusammenkünften, voll Empfänglichkeit, froher Lebenslust, unschuldiger Neugier

und kindlichen Glaubens. Der Außenwelt hingegeben und allem, was durch Neuheit, Schönheit und Größe an sich zog, geneigt, horchten sie hier vornehmlich auf die Geschichte der Männer und Helden, deren Thaten, Abenteuer und Irren die Vorwelt mit Ruhm und, wenn sie in Liedern widerklangen, die Brust der Hörer mit Entzücken erfüllten. So ergriffen hier die Dichter zuerst jene Heldensagen als den günstigsten Stoff und aus der Sage erwuchs allmälig das epische Gedicht. Die Erzählung war, wie es der Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volks heischte, sinnlich, gehaltvoll, mannigfaltig und ausführlich. Daß sich die That in dem Liede spiegle, daß jede Gestalt klar und lebendig hervortrete, daß auch in dem einzelnen Theile das Ganze sich kundthue, daß, mit einem Worte, die herrliche Heldenwelt sich in voller Würde und heiterem poetischem Glanze bewege, das war das natürliche Streben des epischen Dichters, wie eines jeden, in dessen frischer und kräftiger Phantasie ein beseelter Stoff zur Mittheilung sich drängt. Diesem Streben entsprach die ionische Mundart vollkommen."

Das Angeführte enthält die werthvollsten Fingerzeige über die Entstehung und Weiterbildung des epischen Gesanges; denn ein recitirender Gesang war der Vortrag der aus den volksthümlichen Sängerschulen, die sich sowohl im europäischen als im asiatischen Griechenland schon frühzeitig gebildet hatten, hervorgehenden Rhapsoden (ῥαψωδοί), welche, an die Stelle der priesterlichen Sänger der sogenannten orphischen Zeit getreten, die dichterische Rede aus mystischen Vorstellungen heraus und mitten in das heitere, schöne Helden- und Volksleben verpflanzten, von Ort zu Ort wanderten und als überall willkommene Gäste die Thaten der Heroen theilnehmenden Hörerkreisen verkündigten [1]). Lieblingsstoff dieser Sänger blieb der an dem tragischen Geschick Ilions haftende Sagenkreis, dessen Inhalt den fernsten Geschlechtern der Zukunft überliefert worden ist in ewigjunger Form, in der Form der homerischen Gesänge. Diese epische Dichtung, welche, wie es der Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volkes verlangte, sinnlich anschaulich, objektiv, mannigfaltig und ausführlich sein mußte, schuf sich eine entsprechende Form in dem Hexameter (Sechsfüßler), dessen festgefugter und doch wechselvoller Rhythmus „zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet."

Die homerischen Gesänge bilden zwei große Epen, die Ilias (Ἰλιάς) und die Odyssee (Ὀδύσσεια), beide von den späteren Textordnern in je 24 Gesänge oder Bücher eingetheilt. Aristoteles, der älteste große Poetiker und Aesthetiker, hat den Unterschied zwischen den beiden Dichtungen so bestimmt: „Die Ilias gehört der einfachen und pathetischen, die Odyssee der durch Schicksalswechsel und Wiedererkennung verwickelten und ethischen Gattung an." Mit anderen Worten, die Ilias ist mehr heroisch, die Odyssee mehr romantisch.

---

[1]) Vgl. W. Jordan, das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik, 1869.

Die Ilias umfaßt einen kurzen Zeitraum aus dem zehnten Jahre der Belagerung von Ilios oder Troja durch die Achäer (Griechen). Sie hebt an mit dem zwischen Agamemnon und Achilleus um der kriegsgefangenen Tochter des Brises willen entbrannten Zwist und schließt mit der Leichenfeier des von Achilleus erschlagenen Hektor. Diese beiden Helden, Hektor auf Seite der Troer, Achilleus auf Seite der Achäer, sind die beiden Angelpunkte des Gedichts. Man kann dasselbe ohne Zwang in zwei Haupttheile zerlegen. Der erste (Ges. 1—15) schildert das siegreiche Vorgehen der Troer gegen die Belagerer und die Leiden der letzteren, der zweite (Ges. 16—24) enthält die Verherrlichung des Achilleus, welcher, nachdem sein Busenfreund Patroklos vom Hektor erschlagen worden, durch die Blutrachevollstreckung an diesem dem ganzen Kampfe die entscheidende Wendung gibt. Die Odyssee sodann erzählt die abenteuervolle Rückfahrt des „vielgewandten" Odysseus von dem zerstörten Troja nach seiner Heimatinsel Ithaka und die durch den Heimgekehrten an den übermüthigen Freiern seiner treuen Gattin Penelopeia vollzogene Rache. Das Gedicht hat vor der Ilias die größere Einheit des Plans voraus und gewinnt durch die Herbeiziehung des Seelebens in den Kreis seiner Schilderungen ein bedeutsames Element der Schönheit mehr. Weniger mit den homerischen Gesängen Vertraute sind etwa auf folgende vortretende Glanzstellen aufmerksam zu machen: — In der Ilias die Volksversammlung (G. 1, V. 1—483), Hektor und Andromache (G. 6, V. 369—502), die Erstürmung des achäischen Lagers (G. 12, V. 195—471), Zeus und Hera (G. 14, V. 153—361), der Tod des Patroklos (G. 16, V. 683—866), der Schild des Achilleus (G. 18, V. 369—617), der Kampf der Götter (G. 21, V. 205—519), Priamos bei Achilleus (G. 24, V. 469); in der Odyssee die Episode von der Nausikaa (G. 6, G. 7, V. 1—17, G. 8, V. 56—79), Ares und Aphrodite (G. 8, V. 221—366), Odysseus in der Unterwelt (G. 11, V. 152—640), Odysseus' Landung auf Ithaka (G. 13, V. 1—125), Odysseus und sein Sohn Telemachos (G. 16, V. 1—219), Odysseus als Bettler in seinem Palast (G. 17, V. 204—359), die Rache an den Freiern (G. 22, V. 297—501) und die Wiedervereinigung des Helden mit der Penelope (G. 24, V. 469 fg.).

Das Alterthum schrieb die Urheberschaft der Ilias und der Odyssee mit Einmuth dem Homeros zu und setzte die Lebenszeit des Dichters in das Jahr 1000 oder 900 v. Chr. Freilich, die Persönlichkeit Homers war schon den Alten eine sagenhafte. Man wußte nicht mit auch nur einiger Bestimmtheit anzugeben, wo und wie er gelebt habe. Sieben und mehr Städte und Inseln stritten sich um die Ehre, den göttlichen Sänger geboren zu haben und die Sage machte ihn zu einem blinden Bettler. Smyrna oder Chios dürften am meisten zu dem Anspruch berechtigt sein, für die Heimat Homers zu gelten. Dem Streit um diese Ehre hat ein Epigramm, welches ich zu verdeutschen versuche, der griechischen Anthologie also eine allerliebste Wendung gegeben: —

„Wohl erzeugten dich nicht die reizenden Auen von Smyrna,
Noch auch Kolophons Stern, göttlicher Vater Homer!
Nicht ist Vaterland dir das schöne Chios noch Kypros,
Nicht Aegypten und nicht felsigen Ithaka's Strand;
Argos gebar dich nicht und nicht das hohe Mykenä,
Auch entsproßtest du nicht Kekrops geheiligter Stadt.
Denn nicht irdischen Stamms bist du, — es sandten die Musen
Dich vom Himmel, die Lust jeglicher Zeiten zu sein."

Homeros (hergeleitet von ὁμοῦ zusammen und ἀρεῖν fügen) scheint indessen darauf hinzudeuten, daß er mehr als ein Inbegriff der epischen Poesie, als ein Gattungsname für das Epos denn als eine Personenbezeichnung angesehen werden könne, und es wurden bereits in der alexandrinischen Periode vereinzelte Zweifel bezugs der einheitlichen Komposition der homerischen Gesänge laut. In neuerer Zeit hat dann der große deutsche Philologe F. A. Wolf diese Zweifel bekanntlich in ein förmliches System gebracht. Wolf behauptete die allmälige Zusammenfügung der Ilias und der Odyssee aus einzelnen Rhapsodieen zu einem Ganzen, indem er die innere Scheidung dieser Gedichte in ungleichartige Theile, die Abweichungen des Tons und der Sprache, endlich weiter die Unmöglichkeit nachzuweisen suchte, daß zu einer Zeit, wo die Schreibekunst noch nicht existirte und Gesänge demnach nur durch mündliche Ueberlieferung festgehalten werden konnten, ein einzelner Dichter den Plan so umfangreicher Dichtungen hätte fassen und ausführen können. Wolfs Ansicht gab Veranlassung zu einer lebhaften, bis jetzt noch zu keinem allgemein giltigen Resultate gelangten Kontroverse, denn auch Ottfried Müller erledigte dieselbe keineswegs, wenn er gegenüber der negativen Kritik Wolfs affirmativ meinte: „Falls die Vollendung der Ilias und Odyssee als ein zu ungeheures Werk für das Leben eines einzigen Menschen erscheinen sollte, so können wir vielleicht zu der Annahme unsere Zuflucht nehmen, Homer, nachdem er in der Fülle seiner Jugendkraft die Ilias gesungen, habe in seinem Greisenalter irgend einem eingeweihten Schüler den Plan der Odyssee, der schon lange in seiner Seele gelegen, mitgetheilt und ihm denselben zu freier Ausführung überlassen." Hiemit wäre nur die intellektuelle Urheberschaft Homers bezüglich der Odyssee, die durch größere Einheit des Planes und deutliche Spuren einer vorgeschritteneren Civilisation entschieden auf spätere Entstehung hinweis't, gerettet und die Konsequenzen dieser Ansicht müssen nothwendig zu der die Einheit der Komposition der homerischen Gedichte überhaupt leugnenden Kritik Wolfs zurückführen. [1])

---

[1]) Loebell hat in den Erläuterungen zum 1. Band seiner „Weltgeschichte in Umrissen und Ausführungen" S. 600 zuerst die Ansicht veröffentlicht, welche Ritschl über den Stufengang der Ausbildung des homerischen Epos aufgestellt hat. Dieser Stufengang wäre folgender:

1. Periode. Existenz einiger Heldenlieder von kleinerem Umfange, gleich vom tro-

Soviel ist gewiß, daß Jonien sammt den kleinasiatischen Inseln allen Anzeichen nach die Heimat der homerischen Gesänge. Aber gewiß ist auch, daß die Ansicht, welche in Betreff der Persönlichkeit und des Wirkens von Homer bis zur Zeit Alexanders des Großen in der antiken Welt gäng und gäbe war, angesichts der Ergebnisse moderner Forschung sich nicht mehr halten läßt. Wenigstens bei weitem nicht mehr in ihrem ganzen Umfang. Allerdings ist der Eindruck der beiden homerischen Epen im Ganzen und Großen so, daß uns aus beiden ein und derselbe Geist anweht. Allein eine Betrachtung

---

janischen Kriege an, den sie besingen, erst unter den Achäern im Mutterlande, dann in den kleinasiatischen Kolonien. 2. Periode, etwa 900—800 v. Chr. Unverfälschter Gesang Homers und der Homeriden ohne Schrift mit der Aussprache des Digamma. Aus einer reichen Fülle epischer Einzelnlieder wählt der hervorragende Geist Homers eine Anzahl, verschmelzt sie mit eigenen und verknüpft sie kunstgemäß zu einem Ganzen, in welchem sich alles auf einen Mittelpunkt, der eine sittliche Idee enthält, bezieht. Es ist ein Verdienst, welches weit über eine bloße Zusammenstellung hinausliegt; es ist die erste Schöpfung eines großen organischen Ganzen. So entsteht der Umkreis der echten Ilias und Odyssee, welche in den geschlossenen Schulen fortgepflanzt wurden, während daneben auch die einzelnen Lieder, aus denen sie entstanden waren, fortgesungen wurden. 3. Periode, 800—700 v. Chr. Vortrag der homerischen Gedichte noch immer ohne Schrift, aber mit allmäligem Verschwinden des Digamma, und Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsodik, indem das Rhapsodiren nicht mehr bloß Eigenthum der Homeriden ist. Zugleich Erweiterung der Gedichte durch Einschaltungen. 4. Periode, 700—600 v. Chr. a) Erste Aufzeichnung homerischer Gesänge im älteren Alphabet ohne Digamma (denn die alexandrinischen Gelehrten fanden keine Spur mehr davon); daneben weitere Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsoden, aber ohne daß diese ihre eigene dichterische Thätigkeit dabei fortsetzen, welche zur Zeit des Pisistratos nicht mehr stattgefunden haben kann, da dieser die homerischen Gedichte als etwas Altes vorfindet. b) Sammlung einzelner Theile zu größeren Einheiten. Daneben noch mündlicher Vortrag, beliebige Vereinzelung und Verknüpfung, aber Sorge (durch Solon) für Nichtverfälschung durch Fixirung des Ueberlieferten in geschriebenen Exemplaren einzelner Gesänge, die immer häufiger werden. 5. Periode, 600—200 v. Chr. Der Fälschung, der Vereinzelung, der beliebigen Verknüpfung wird zugleich ein Ziel gesetzt durch des Pisistratos schriftlich fixirte Anordnung des Ursprünglichen, soweit es wieder zu gewinnen war; daneben durch Hipparchs geordnete Einrichtung zusammenhängender mündlicher Vortrag noch lange hin, aber Vervielfältigung der schriftlichen Exemplare des ganzen Homer; erste gelehrte Behandlung durch Liebhaber, Umsetzung in das neue Alphabet. 6. Periode. Die Thätigkeit der alexandrinischen Kritiker.

Der Verlauf der homerischen Streitfrage findet sich in erschöpfender Weise dargelegt bei Bernhardy (a. a. O., Ausgabe von 1867, 2. Thl. 1. Abthlg. „Geschichte und Kritik der hom. Gesänge," S. 93 fg.). Wolf war bekanntlich i. J. 1795 mit seinen „Prologomena zum Homer" hervorgetreten, die in der gelehrten Welt wie eine platzende Bombe wirkten. Das Resultat seiner kritischen Untersuchungen war dieses: „Homer konnte nicht Verfasser der ganzen Ilias und der ganzen Odyssee sein; unser Homer aber ist ein Aggregat der verschiedenen Baustücke, wozu Jahrhunderte beigesteuert hatten, bevor Künstler einer vorgerückteren Zeit darin Ordnung und maßvollen Zusammenhang stifteten.

des Einzelnen nöthigt uns doch die unabweisbare Ueberzeugung auf, daß manches vom Meister nur im Umriß Angedeutete von seiner Schüler kunstgeübten Händen weiter ausgeführt, manche Episode auch von Minderberufenen eingewebt, da und dort auch wohl ein mit dem Ganzen nicht sehr harmonirender Seitenflügel an dem Prachtbau angefügt worden sein müsse. Als dann endlich durch die Fürsorge der Pisistratiden im 6. Jahrhundert v. Chr. die homerischen Gesänge schriftlich fixirt wurden, ist ihnen offenbar noch eine geschickt überarbeitende Hand zu gute gekommen. Worauf aber der unvergleichliche und ewigfrische Reiz dieser Heldendichtungen beruht, das ist die wundersam naive Anschauung und Auffassung, die echtepische Vergegenständlichung von Leben und Sage. In diesen Epen, der schönsten Jugendblüthe menschlicher Kultur, waltet ein Zauber

---

Solche tilgten die Spuren der rhapsodischen Zerrissenheit, bis auf manchen widerstrebenden Anwuchs und mit Ausnahme der Schlußgesänge; zuletzt schloß Pisistratus diesen Kreis, als er die Sammlung der Rhapsodien überarbeitet und bündig gefügt durch die Schrift fixirte. Der Name Homer und sein Wirken gilt daher als Kollektiv oder Symbol jener vielen geheimen Werkmeister, überhaupt als Ausdruck des episch gestimmten und einmüthig an einer gemeinsamen Aufgabe wirkenden ionischen Stammes." Den weiteren Gang der Sache zeichnet Bernhardy so: „Die geschichtlichen Ueberlieferungen, die Grundlagen unserer Kenntniß vom Beginn und Verlauf der geschriebenen Sammlung (der homerischen Gesänge) hat Nitsch auf festen Boden gestellt; der Begriff von Homer als dem Stifter des künstlerischen Epos, der zuerst von der Stufe kleiner Heldendichtung zum Organismus und sittlichen Grundgedanken eines epischen Gedichts fortschritt oder die Muster eines zusammenhängenden Cyklus gab, ist seit Welcker in ein helles Licht gesetzt worden; endlich verbreiten sich über einen ausgedehnten Raum die sehr ungleichen Versuche der Forscher, welche den Bau dieser Epen kritisch zerlegen. Hermann ging ihnen mit dem Gedanken voran, daß Interpolationen oder Beiträge der Nachdichter in der Ilias sich nachweisen lassen; andere suchten mit formalen Gründen die Verschiedenheit beider Epen in Güte der Arbeit und im Sprachschatz darzuthun. Eine nicht kleine Partei folgte der Ansicht von Lachmann, daß zwei Drittel der Ilias aus unähnlichen und nicht für denselben Plan gedichteten Liedern zusammengefügt seien. Nach und neben einander haben unsere Zeitgenossen beigetragen, den durch Wolf errungenen wissenschaftlichen Standpunkt im ganzen Umfange der homerischen Poesie zu bewähren, indem sie den alten Bestand vom jüngeren Nachwuchs methodisch sondern. Ein Rückschritt zur gemeinen veralteten Ansicht derer, welche mit Verachtung der sogenannten Hypothese sowenig den werdenden Homer als den gewordenen begreifen wollen, ist in der deutschen Philologie unmöglich geworden."

Die erste gedruckte Ausgabe der homerischen Werke veranstaltete Demetrios Chalkondylas, Florenz 1488. Seither sind zahllose Editionen und Kommentare erschienen. In Deutschland wurde Homer durch die Uebersetzung von J. H. Voß (Odyssee 1781, Homers Werke 1793) Gemeingut der Nation. Spätere Uebersetzungen von Wiedasch, Monjé, Ehrenthal und Donner. — Ich merke an, daß ich in Betreff der Nachweisung von Originalausgaben der griechischen und römischen Autoren auf die Spezialgeschichten der griechischen und römischen Literatur und in Betreff der Nachweisung von Verdeutschungen ein für alle mal auf Vorbergs „Hellas und Rom" und auf die beiden großen stuttgarter Sammlungen von Uebersetzungen der antiken Klassiker verwiesen haben will.

des Reinmenschlichen, welchen nur zwei moderne Dichter, Shakspeare und Göthe, in ihren glücklichsten Momenten wieder erreicht haben. Schön sagte Heeren: „Aus einer Brust, die rein menschlich fühlte, flossen Homers Gesänge; darum strömten sie und werden strömen in jede Brust, die rein menschlich fühlt." Da ist alles, was Rührendes und Großes, Schönes und Erschütterndes in den Menschengeschicken sich findet, mit entzückender Naturwahrheit dargelegt. Auf die heiligsten Gefühle, auf Gatten- und Kindesliebe, auf das Bewußtsein der Familie, auf Vaterlandsstolz und Ruhmesdrang sind diese ewigen Lieder gegründet. Und auf Eins ist noch besonders aufmerksam zu machen, auf die Schönheit und Würde der homerischen Frauen. Andromache, Nausikaa und Penelopeia werden ihren Platz im innersten Heiligthum der Poesie für alle Ewigkeit behaupten.

Was Mose den Kindern Israel, Manu den Indern, Zarathustra den Persern, das war Homer den Hellenen. Nicht allein den unversieglichen Jungbrunnen der Dichtung sahen und ehrten sie in ihm, sondern auch und ebenso sehr den Kulturheros. Er war ihnen der Bringer der Sitte, der Bildner der Religion, der Träger der Offenbarung. Denn Homer ist ganz wesentlich ein religiöser Dichter, im hellenischen Sinne natürlich, d. h. er ist der Prophet der reinmenschlichen Weltanschauung, der Verkündiger der „Religion der Schönheit." Bei ihm ist alles vermenschlicht, der Himmel steigt zur Erde herab und der Olymp widerspiegelt in seinen wunderbar schönen Gestalten nur die Ideale menschlicher Typen. Die Götter verlassen ihre ätherischen Wohnungen, mischen sich unter die Sterblichen, theilen die Lust und das Weh derselben, nehmen für und wider Partei. Alles in Natur und Menschenleben ist von dem Hauche pantheistischer Kraft durchdrungen. Die Welt der Götter und die der Menschen, Heroen und Frauen, Fürsten und Völker, die belebte und die unbelebte Natur sind unter dem Gesichtspunkte des ungetrübten unentzweiten Menschenthums aufgefaßt. Das machte den Homer zum Lehrer des antiken Weltalters, das sicherte und sichert ihm eine Wirksamkeit, welche nur mit der menschlichen Civilisation selbst erlöschen wird. Wie seine Gesänge *seinem* Volke das Buch der Bücher, die hellenische Bibel waren, so anerkannte das ganze Alterthum in ihm den Ur- und Universaldichter von dem gesagt und gesungen ward: —

„Ist Homeros ein Gott, mit Göttern dann werd' er verehret;
Und wenn keiner ist, so werd' er ein Gott doch *erachtet*!"

Wir besitzen unter Homers Namen auch noch eine Reihe von (vierunddreißig) *Hymnen* und das episch-parodische Gedicht *Batrachomyomachia* (*Βατραχομυομαχία*, Froschmäusekrieg). Die Hymnen sind Weihungsgebete an verschiedene Gottheiten und wahrscheinlich von den Erben der poetischen Hinterlassenschaft Homers, *Homeriden*, einer die homerischen Gesänge pflegenden, erweiternden und verbreitenden Rhapsoden-Schule oder Familie gedichtet, als

mit episch-mythologischen Elementen versetzte Vorgesänge (προοίμια) zu längeren epischen Recitationen. Die Batrachomyomachie ist eine frostige Parodie des homerischen Heldengesangs, ein Machwerk des alexandrinischen Zeitalters. Ebenso ein anderes parodisches Gedicht, Margites, dessen Abfassung jedoch früher fällt. Für homerisch galt den Alten auch das Bettlerlied Eiresiones.

Mit den homerischen Gesängen stand im Zusammenhange der epische Kyklos (κύκλος, Liederkreis), welcher von verschiedenen Dichtern, den Kyklikern, herrührend, solche Sagen und Thaten, welche Homer nur beiläufig erwähnt hatte, in größeren epischen Dichtungen ausführte, die „wie Sterne um die homerische Sonne sich bewegten.“ Von dieser Sonne entlehnten die kyklischen Sänger Licht und Feuer und von ihr gingen zahlreiche Stralen über das ganze Gebiet der hellenischen Heldensage aus. Die Rhapsodik war bald zu einem integrirenden Theil des griechischen Volkslebens geworden und die wandernden Rhapsoden mußten bei den verschiedenen Stämmen den naturgemäßen Wunsch erwecken, auch ihre lokalen Heroen der Verklärung durch den epischen Gesang theilhaft zu sehen. Diesem Wunsche wurde reichliche Befriedigung gewährt und zu größeren Dichtungen schlossen sich, neben der Bearbeitung anderer Sagenkreise, besonders die Lieder von den Thaten des Herakles und von dem Kriege der Argiver gegen Theben zu großen Epen zusammen. Das ganze Alterthum hindurch haben sowohl griechische als römische Dichter und Künstler aus den Werken der Kykliker als aus einer sehr reichen Fundgrube geschöpft, allein diese Werke selbst sind uns, wenige Fragmente ausgenommen, verloren und die Anzahl ihrer Urheber läßt sich nicht mehr bestimmen. Am häufigsten werden bei den Alten als kyklische Dichter genannt: Eumelos, Arktinos Lesches, Karkinos, Peisandros, Panyasis, Kreophylos, Kinäthon, Prodikos, Diphilos, Pythostratos, Antimachos, Epimenides, Stasinos, Agias, Eugamon, Chörilos. Aus der Reihe dieser Dichter wurden indessen, neben Homer und Hesiod, von den alexandrinischen Kritikern nur Peisandros, Panyasis und Antimachos in den Kanon der klassischen Epiker aufgenommen. [1]) Die gelehrte Nachblüthe, welche das hellenische Epos in der alexandrinischen Periode erlebte, wird unten kurz berührt werden.

---

3) Didaktik.

Anders als unter dem Himmel Joniens äußerte sich die Musenkunst in der böotischen Sängerschule, als deren Meister Hesiodos aus Askra genannt

---

[1]) Vgl. über die Kykliker: Welcker „Der epische Cyklus (1835)“ und: Düntzer „Homer und der Kyklos (1839).“

wird. Hesiods Existenz, die ins 9. Jahrhundert v. Chr. gesetzt wird, ist zwar weniger sagenhaft als die des Homeros; allein die an den homerischen Gesängen geübte Kritik läßt sich in vollstem Maße auch auf die hesiodischen ausdehnen. Drei Dichtungen werden dem Hesiod zugeschrieben: 1) Werke und Tage (ἔργα καὶ ἡμέραι), 2) die Theogonie (Θεογονία) und 3) der Schild des Herakles (ἀσπὶς Ἡρακλέους). Das letztere ist entschieden unecht, ein späterer epischer Versuch im Tone Homers. Die Theogonie, eine Darstellung der Kämpfe des jüngeren mit dem älteren Göttergeschlecht, hat ihre Bedeutung darin, daß in ihr die Sichtung und Klärung der theogonischen und kosmogonischen Ueberlieferungen der orphischen Vorzeit, sowie die künstlerische Organisation einer Mythologie angestrebt ist. Dieser Vorwurf war ein zu dichterischer, als daß es dem Werke an großartigen Einzelnheiten und glänzenden Schilderungen fehlen konnte; allein ein rein-episches Dichten, eine homerisch naive Auffassung und Objektivirung darf man hier nicht erwarten. Die Reflexion, die Absichtlichkeit macht sich bald leiser, bald lauter bemerkbar und hiedurch entsteht eine Mischung von epischer und didaktischer Poesie. Noch entschiedener ist dies der Fall in dem eigentlichen Hauptwerke Hesiods, in den „Werken und Tagen,“ einer ethischen Dichtung, in welcher eine durchdachte, ins Einzelne gehende Lebens- und Hausordnung aufgestellt wird, wobei es sogar an satirischen Seitenhieben, z. B. auf Könige und Frauen, nicht mangelt. Die Sprache Hesiods ist die weiche ionische und seine Darstellung unstreitig voll Anmuth, allein die gottvolle Unbefangenheit und Heiterkeit der homerischen Gesänge fehlt den hesiodischen. Es schlägt in diesen häufig ein verdrüßlicher, griesgrämiger Ton vor, der, zusammengehalten mit dem Resultat der hesiodischen Weisheit, daß die Arbeit und der davon abhängende Erwerb die wahre Bedeutung des Menschendaseins ausmache, Zeugniß ablegt, das goldene Zeitalter, d. h. das sorglose Jugendalter der Menschheit sei zur Zeit der Entstehung dieser Gesänge schon unwiederbringlich dahin gewesen. Hesiod vermittelt entschieden den Uebergang von der Heldendichtung zur Lehrdichtung und seine „Werke und Tage“ können ungezwungen an die Spitze der griechischen Didaktik gestellt werden. [1])

Man theilt diese gewöhnlich ab in die gnomische, die philosophische und die wissenschaftliche Didaktik. Die Gnomen (γνῶμαι), kurze Lebensmaximen, wurden auf die sogenannten sieben Weisen Griechenlands zurückgeführt und später durch den berühmten Athenienser Solon (594 v. Chr.), durch Theognis aus Megara (547 v. Chr.) und durch Phokylides aus Milet zur gnomischen Elegie ausgebildet. [2]) Zur Gnomik sind auch zu rechnen die

---

[1]) Vgl. Thönnissen: Hesiods Leben und Dichten, 1844.

[2]) Merkwürdig ist, daß die elegische Spruchweisheit des Theognis einen vollstän-

goldenen Sprüche (χρυσᾶ ἔπη) des Pythagoras, welche aber nicht von diesem berühmten Philosophen, sondern von einem späteren Pythagoräer herrühren. In der pythagoräischen und eleatischen Philosophenschule blühte das philosophische Lehrgedicht, in welchem sich Xenophanes aus Kolophon (527 v. Chr.), Parmenides aus Elea (460 v. Chr.) und Empedokles aus Agrigent (471 bis 411 v. Chr.) auszeichneten; ihre Werke sind jedoch bis auf einige Bruchstücke untergegangen. Die eigentliche Fachdidaktik, wo es sich um den Vortrag eines speziellen Zweiges der Wissenschaft handelte, konnte erst im alexandrinischen Zeitalter ihre Ausbildung finden, wo dann Aratos aus Soli in Kilikien (um 272 v. Chr.) ein astronomisches Lehrgedicht (φαινόμενα καὶ διοσημεῖα) schrieb, welches besonders bei den Römern in Ansehen stand, und Nikandros aus Kolophon, Eratosthenes aus Kyrene, Manetho aus Diospolis u. a. Gegenstände der Medizin, der Astrologie und der Geographie lehrdichterisch abhandelten.

Einen sehr wichtigen Zweig trieb der Stamm der Lehrdichtung in der äsopischen Fabel. Inwiefern die Fabel der Hellenen (ἀπόλογος, αἶνος) mit dem Fabelwesen des alten Orients zusammenhängt, ist noch nicht genügend nachgewiesen worden und braucht man auch keinen solchen Zusammenhang anzunehmen. Die ältesten Dichter, wie Homer und Hesiod, bedienten sich bereits der Fabelform und es kann diese also wohl als ein einheimisches Gewächs des griechischen Bodens angesehen werden. Der Sage nach verdankt die Fabel ihre Ausbildung dem aus Phrygien stammenden Sklaven Aesopos, der um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben soll und der für das Alterthum so ziemlich das war, was für uns Tyll Eulenspiegel ist, ein Typus gutmüthiger Schelmerei und schalkhafter Moral. Sein Name scheint dann ein Gattungsname für die Fabeldichtung geworden zu sein. Von Sokrates wird

---

dig entwickelten Pessimismus darlegt. Am wuchtigsten ist dieser ausgesprochen in den Distichen: —

„Gar nicht sein, das wäre den Erdegebornen das Beste,
Und niemals zu erschau'n Helios' sengenden Stral;
Aber gezeugt, baldmöglichst zu zieh'n durch Aides Thore
Und still liegen, den Staub über sich mächtig gehäuft."

Sehr wahrscheinlich schwebte dieser Kernspruch dem Sophokles vor, als er in seinem Ödipus in Kolonos den Chor (V. 1225 fg.) sagen ließ:

„μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον.
τὸ δ', ἐπεὶ φανῇ,
βῆναι κεῖθεν ὅθεν περ ἥκει
πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα.
(Nie zu schauen des Lebens Licht,
Ist der erste, der höchste Wunsch;
Und der nächste: sobald man lebt,
Eilig zu gehen, woher man gekommen.")

in Platons Phädon erzählt, daß er im Kerker äsopische Fabeln, die bis dahin nur mündlich fortgepflanzt wurden, in Verse gebracht habe, was dann auch andere thaten, so daß 300 v. Chr. Demetrios Phalereus eine Sammlung äsopischer Fabeln veranstalten konnte. Zur Zeit des Kaisers Augustus lieferte Babrios eine umfassende Bearbeitung äsopischer Fabeln in choliambischen Versen und von da ab erfuhren dieselben zahllose Umarbeitungen in Versen und Prosa, wurden frühzeitig in die Schulen eingeführt und sind seither unter allen gebildeten Nationen einheimisch geworden.

Auch die satirische Richtung, welche sich schon frühe in der hellenischen Poesie fühlbar machte, läßt sich ohne Zwang der Didaktik beiordnen. Die dichterische Form der Satire war der Jambos (jambische Vers, hergeleitet von ἰάπτειν, werfen, schleudern), so genannt, weil mittels desselben Spott und Tadel gegen die betreffende Person gleichsam geschleudert wurde. Spottlust war ein hervorstechender Charakterzug des heiteren Griechenvolkes, so daß sich sogar eigene Witz- und Spottfeste in seinem Kultus vorfanden, und das Altherkömmliche dichterischer Verhöhnung der Laster, Schwächen und Lächerlichkeiten der Menschen wird schon durch die Zurückführung der jambischen Versart auf die Mythologie bezeugt, indem eine Zofe der Demeter, Jambe geheißen, welche den Kummer der Göttin über ihre geraubte Tochter Persephone durch allerlei Scherz und Firlefanz zu zerstreuen suchte, dieser Versart den Namen gegeben haben soll. Satirischer Hauptdichter war Archilochos von Paros (etwa zwischen 678 und 629 v. Chr.), ein hochbegabter, auch in der Fabel und Lyrik ausgezeichneter Mann, der von den Alten an Genie und Popularität nur dem Homer nahegestellt wurde. Die außerordentliche Wirksamkeit seiner Satire deutet die Sage von Lykambes und seiner Tochter Neobule an, welche, von den Jamben des von ihnen beleidigten Dichters getroffen, sich aus Verzweiflung erhenkten. Neben Archilochos, von welchem uns nur wenige Fragmente gerettet wurden, standen besonders Simonides aus Amorgos (670), ein bitterer Verhöhner des schönen Geschlechtes, und Hipponax (540), mit welchem gewöhnlich Ananios zusammen genannt wird, als Satiriker in Ansehen. Hipponax soll auch der Erfinder der epischen Parodie gewesen sein, welche der homerischen Heroenwelt eine witzige Auffassung derselben zur Seite stellte. Dieses parodistische Element fand eine Erweiterung in den Sillen (σίλλοι), die zwar auch gegen die gnomische Weisheit sich richteten, jedoch hauptsächlich die homerische Mythologie zum Gegenstand ihres Spottes machten. Hegemon, Hippys, Marton, Euböos, Böotos, Sopater, Pigres (dem die „Batrachomyomachie" zugeschrieben wird), Xenophanes aus Kolophon und Timon aus Phlius werden als Parodisten und Sillographen erwähnt.

---

4) Lyrik.

Von der Lyra, d. h. von dem mit der Lyra begleiteten Gesang trägt diese poetische Gattung den Namen. Sie muß in unzertrennlicher Verbindung mit der Musik gedacht werden, und wenn musikalische Recitation schon beim Epos der Hellenen als wesentlich erscheint, so müssen wir uns noch mehr ihre Lyrik durchaus als eine gesungene, nicht für das Auge geschriebene, sondern für das Ohr eines lauschenden Hörerkreises berechnete vorstellen. So erhalten auch die lyrischen Rhythmen, welche jetzt so todt auf dem Papiere stehen, eine ganz andere Bedeutung, und nur wer sich zu diesen Strophen die Musik zu denken weiß, kann sich von der Kraft und Anmuth der lyrischen Maße der Alten einen Begriff machen. [1]) Die ungemeine musikalische Empfänglichkeit der Griechen deuten die Mythen von dem Leierspiel eines Amphion und Orpheus an und auch spätere Sagen und Geschichten zeigen, in wie hohen Ehren die Leier- oder, was eins und dasselbe, die Lieder-Kundigen, die Lyriker, gelebt haben. Der außerordentliche Flor, zu welchem die griechische Lyrik gedieh und von welchem uns leider, mit Ausnahme der pindarischen Hymnen, nur wenige kostbare Ueberreste gerettet wurden, erklärt sich also leicht.

Die Hervorbildung der Lyrik aus der Epik läßt am deutlichsten die Elegie (ἔλεγος) erkennen. Zu dem erhabenen Hexameter des Epos gesellte sich hier der mildernde Pentameter. Ueber die Ableitung des Wortes Elegie sind verschiedene Meinungen im Schwange, doch scheint es ausgemacht, daß damit ursprünglich ein Trauergesang bezeichnet ward. Die Elegie der Alten umfaßte jedoch ein weit größeres Gebiet als die Elegie im modernen Sinn, wo ihre Bezeichnung als Form der Klage, des Schmerzes und der Wehmuth stereotyp geworden. Die Alten kannten verschiedene Arten des elegischen Gesangs und zwar 1) die politisch-kriegerische Elegie, deren vornehmste Repräsentanten Kallinos aus Ephesus (um 710 v. Chr.) und Tyrtäos aus Attika (um 684); 2) die gnomische Elegie, durch Solon angebahnt, durch Euenos aus Paros, Theognis aus Megara und Kritias aus Athen weitergebildet; 3) die erotische Elegie, durch Mimnermos (596 v. Chr.) eingeführt, durch Philetas aus Kos, Hermesianax aus Kolophon, Phanokles, Kallimachos und die Dichterin Möro oder Myro erweitert; 4) die Trauerelegie (Threnodie), geschaffen durch den Jambographen Archilochos, zur höchsten Entwicklung gebracht durch Simonides aus Keos (geb. 556 v. Chr.); endlich 5) die symposische Elegie, zum Preise der Wein-

---

[1]) Ueber hellenische Rhythmik und Metrik geben Belehrung die bezüglichen Untersuchungen und Abhandlungen von Hermann, Ritschl, Westphal, Roßbach und Brambach.

freude gesungen von Archilochos, Anakreon, Theognis, Jon, Dionysios und andern. Der Vortrag des elegischen Gesanges wurde mit der Flöte begleitet.

Dem subjektiven Charakter der Lyrik gemäß konnte ihr die elegische Form nicht lange genügen, und je umfangreicher das Gebiet der Musik, ihrer steten Begleiterin, an Melodieen wurde, um so mehr vervielfältigten sich auch die lyrischen Rhythmen und Strophen. Heimat der Lyrik waren insbesondere die Wohnsitze und Kolonieen der Aeolier und Dorier, weßwegen auch der äolische und dorische Dialekt ihre bleibende Sprache gewesen ist. Die eigentliche Lyrik (μέλος) theilt sich in verschiedene Stilarten ab: a) Der kitharodisch-lesbische (äolisch-melische) Stil, aus Böotien stammend, dann auf Lesbos einheimisch und zwar durch Terpander (676—645), welcher die lyrische Kunst zugleich mit der Musik in Gehalt und Form so vervollkommnete, daß eine sinnige Sage von ihm erzählt, er habe die verloren gewesene, steinbeseelende Leier des Orpheus wieder aufgefunden. Er erfand die siebensaitige Kithara (ἑπταχορδή) und verschiedene Tonweisen. Seine Erfindungen wurden von Alkäos aus Mitylene (611), dem Tyrannenhasser, und der liebeglühenden Sappho (610), seiner Zeitgenossin und Landsmännin, zu vollendeten lyrischen Kunstformen fortgebildet; jener schuf das alkäische, diese das sapphische Odenmaß. Sappho scheint eine weibliche Sängerschule gegründet zu haben, aus welcher Erinna aus Teos,[1]) Myrtis aus Anthedon, Korinna aus Tanagra und andere Dichterinnen hervorgingen. Auch Arion, dessen sich die Sage bemächtigt hat, gehörte der lesbischen Schule an. Der gefeiertste Poet derselben ist aber Anakreon aus Teos (559—474), der Sänger der Rosen, des Weins und der Liebe, der Verherrlicher jenes liebenswürdigen Leichtsinns, der nur unter dem heitern Himmel Joniens und der griechischen Inseln gedeihen konnte. Daß dieser Lebemann in alter und neuer Zeit zahllose Nachahmer gefunden, ist bekannt und ebenso, daß seine Grazie nie wieder erreicht worden. b) Zur anakreontischen Leichtfertigkeit bildet der gehaltene Ernst der dorisch-chorischen Lyrik einen scharfen Gegensatz. Die Vertreter dieses Stils waren Alkman aus Sardes (verm. um 672), Stesichoros (eigentlich Tisias) aus Metaurus auf Sicilien, Ibykos aus Rhegium, vorzüglicher Erotiker, Simonides aus Keos, neben seinem elegischen auch durch dithyrambischen Gesang ausgezeichnet, Lasos aus Hermione, Bakchylides aus Keos und endlich Pindaros (geb. 521 zu Kynokephalä in Böotien), der Fürst der Lyriker (princeps lyricorum, [2]) in dessen Gesängen die lyrische

---

[1]) Dieser Erinna wurde die berühmte Ode auf Rom (oder auf die blühende Kraft, εἰς Ῥώμην) beigelegt, sie ist aber aus einer späteren Zeit und soll von der sonst unbekannten Dichterin Melino herrühren.

[2]) So nennt ihn Quintilian, und er sei es durch die feierliche Pracht seines Geistes, durch seine Sentenzen, seine Redebilder, durch die herrlichste Fülle von Gedanken und

Kunst der Hellenen ihren höchsten Triumph feierte. Von seiner vielseitigen Lyrik sind uns nur fünfundvierzig „Siegeshymnen" (ἐπινίκια ᾄσματα) zum Preise der Sieger in den olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Wettkämpfen überliefert worden, aber diese Gelegenheitsgedichte gehören zu dem Kostbarsten, was uns das Alterthum vermacht hat. Von der glänzendsten Aeußerung hellenischen Nationallebens veranlaßt, führen diese wundersamen Gesänge das ganze Gebiet der griechischen Heldensage in geläutertster Schönheit und höchster Würde an unsern Augen vorüber, mitten im erhabensten Flug der Begeisterung goldkörnige Gedankensaat streuend. Aber man soll sich, um des Genusses sicher zu sein, an die Lesung Pindars nicht wagen, ohne die Welt der griechischen Mythe und Sage genau zu kennen; denn der Dichter sang für Zuhörer, denen dieselbe frischlebendig in der Seele stand. c) Pindar war auch als Skoliendichter berühmt. Diese Skolien (σκολία, Tischgesänge) bildeten, durch Archilochos, Alkäos, Sappho, Alkman, Kallistratos, von dem das berühmte Skolion zum Preise des Harmodios und Aristogeiton herrühren soll,[1]) ferner durch Bakchylides, Ariphron aus Sikyon, Timokreon aus Rhodus, Hybrias aus Kreta und Simonides gepflegt, eine eigene Gattung geselliger Lyrik und waren zur Würze der Tafelfreuden bestimmt. d) Eine enge Umgränzung hatte der Dithyrambos (Διθύραμβος, eigentlich ein Beiname des Bakchos), für dessen Erfinder Arion gilt und der

---

Worten und gewissermaßen durch den Strom seiner Beredsamkeit. Vgl. Tycho Mommsen: „Pindaros," 1845. Bippart: „Pindars Leben, Weltanschauung und Kunst," 1848. M. Schmidt: „Pindars Siegesgesänge." Mit Prolegomenis über pindarische Kolometrie und Textkritik. Griechisch und deutsch, 1869 fg. Schmidt hat den höchst gelungenen Versuch gemacht, pindarische Hymnen mittels der Anwendung des Reims dem deutschen Ohr anzueignen. Er gab zum erstenmal einen deutschen Pindar.

[1]) „Tragen will ich in Myrtengrün mein Schlachtschwert
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Als vor ihnen hinsank der Tyrann
Und als sie gleich und frei wieder Athen gemacht.

Nicht, Harmodios, starbst du, Vielgeliebter!
Auf die seligen Inseln setzt das Lied dich,
Wo Achilleus dort, stürmisch im Lauf,
Und der tydeische Sproß Diomedes wohnt.

Tragen will ich in Myrtengrün mein Schlachtschwert
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Als an Pallas' hochheiligem Fest
Sie den Tyrannen Hipparchos erschlugen.

Stets wird Ruhm euch auf Erden, Vielgeliebte,
Blüh'n, Harimodios und Aristogeiton!
Da vor euch hinsank der Tyrann
Und da ihr gleich und frei wieder Athen gemacht."

in Verbindung mit einem mimischen Tanze zu Ehren des Bakchos gesungen wurde. Dithyramben dichteten Kekeides, Lamprokles, Likymnios, Lasos, Simonides, Diagoras, Bakchylides, Melanippides, Jon, die Dichterin Praxilla, Kinesias, Kleomenes, Philoxenos u. a. Auch im dithyrambischen Liede trug indessen nach dem Zeugniß der Alten Pindar den Preis davon. e) Die Gattung des Hymnos (ὕμνος) weist auf die orphische Vorzeit zurück und bildete sich erst später mit Bestimmtheit aus dem epischen Vorgesang zu einer lyrischen Weise heraus, wie er von dem großen Philosophen Aristoteles („Hymnus auf die Tugend"), von Dionysios und Mesomedes behandelt wurde, während der Stoiker Kleanthes das philosophische Element darin vorherrschen ließ und im alexandrinischen Zeitalter Kallimachos Hymnen in gelehrt mythologischem Geiste verfaßte. f) Eine sehr untergeordnete Art von Lyrik wurde kultivirt in den Zotenliedern (σωτάδεια), deren Erfinder Simo aus Magnesia sein soll und welche besonders durch Sotades aus Kreta in Schwang gebracht wurden; daher die Bezeichnung sotadische Dichterei. g) Endlich fand auch das Epigramm, ursprünglich, wie der Name besagt, nur als Inschrift auf Gebäuden, Kunstwerken und Weihgeschenken gebräuchlich, seine Ausbildung zu einer lyrischen Gattung. Die Anzahl der epigrammatischen Dichter ist außerordentlich groß, jedoch bediente sich erst die spätere, gesunkenere Zeit mit Vorliebe dieser Form, in welcher Gefühle und Gedanken der verschiedensten Art, Scherz und Ernst, Lob und Spott, Lehren, Räthsel und Zoten ausgesprochen wurden. Schon früher wurden Sammlungen von Epigrammen angelegt, eine umfassende in 15 Abschnitten besorgte Konstantinos Kephalas im 10. Jahrhundert n. Chr. Schließlich sei bemerkt, daß von den alexandrinischen Kritikern nur Alkman, Alkäos, Sappho, Stesichoros, Ibykos, Anakreon, Simonides aus Keos, Pindaros und Bakchylides als klassische Lyriker anerkannt waren.

---

5) Drama.[1]

Das Drama ist die Krone der hellenischen Kultur und die vollendetste künstlerische Erscheinungsform der antiken Weltanschauung. Mit Schaffung

---

[1]) Ich entlehne aus der vierten der berühmten Vorlesungen A. W. Schlegels über dramatische Kunst und Literatur (Sämmtl. Werke, V, 52 fg.) auszüglich nachstehende Skizze über die architektonische und scenische Einrichtung der griechischen Bühne.

Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen Tage und unter freiem Himmel aufgeführt. Bei den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist

ihres Drama's wären die Griechen auf der höchsten Stufe des geistigen Prozesses ihrer Geschichte angelangt und es vereinigte in sich alle Errungenschaften

bei den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen und die Zuschauer fanden Schutz in den Säulengängen, die rings herum hinter ihren Sitzen angebracht waren; sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen. Die Scene selbst zu schließen und Götter und Heroen in dunkle, mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen sein. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freiem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter vorgehen, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern, mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Oeffentlichkeit nach dem republikanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dies bedeutete die Gegenwart des Chores. Die Theater der Alten waren im Vergleiche mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalen Maßstab entworfen; theils um das gesammte Volk nebst den zu den Festen herbeiströmenden Fremden fassen zu können, theils paßte sich dies auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte. Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbcirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen) rückwärts hinauf erhoben, so daß fast alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Die unterste Stufe der Sitzreihen war durch eine Einfassungsmauer von der Orchestra getrennt und beträchtlich darüber erhoben. In gleicher Höhe lag ihnen die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreis der Orchestra blieb von den Zuschauern leer und hatte eine andere Bestimmung. Die Bühne („Skene“) lief mit dem Durchmesser der Orchestra parallel und erstreckte sich von einem Ende desselben bis zum andern. Sie bildete einen im Verhältniß zu dem eben bestimmten Längenmaße ziemlich schmalen Streif. Dieser hieß das Logeum und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte ging die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Länge. Der davon umfaßte Raum hieß das Proskenion. Der vordere Rand des Logeums gegen die Orchestra hinunter war mit kleinen Bildsäulen in Blenden und mit Halbsäulchen oder Pilastern verziert. Die ganze Bühne ruhte auf einem über dem steinernen Grundbau errichteten Balken- und Brettergerüste. Die Dekoration war so eingerichtet, daß der nahe liegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm und die Aussichten in die Ferne zu beiden Seiten angebracht waren, da man es bei uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dies hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Palast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freie Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste u. s. w. Die Seitendekorationen waren aus aufrecht stehenden Dreiecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Axe drehten und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten. Bei der hintern Dekoration war vermuthlich manches körperlich ausgeführt, was bei uns gemalt wird. Stellte sie einen Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bei der Aufführung der Stücke zu mancherlei Gebrauch diente. An der Hinterwand der Scene war ein großer Haupteingang und zwei Nebeneingänge befindlich. Nach

dieses Prozesses, in der Tragödie die Verklärung des Hellenenthums feiernd, in der Komödie den absoluten Gegensatz zum Tragischen aufzeigend, in jener das vollkommene Bewußtsein der menschlichen Freiheit und Würde, aber auch der menschlichen Beschränkung und Unzulänglichkeit gegenüber der ewigen Naturnothwendigkeit darlegend, in dieser das ganze Dasein in den Reigen einer bakchantischen Persiflage hereinziehend und alle Verhältnisse der läuternden

---

den Angaben hat man schon daran sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in diesem durch einen der Seitengänge hereinkam. Außer den drei Eingängen, die den Zuschauern gerade gegenüber lagen und an einer architektonischen Dekoration zu eigentlichen Thüren wurden, gab es noch vier Seiteneingänge, auf die der Namen von Thüren nicht mehr paßt: zwei auf der Bühne, nämlich rechts und links an den innern Ecken des Prosceniums, und zwei eben so, jedoch weiter entfernt liegend, an der Orchestra. Die letzten waren zwar eigentlich für den Chor bestimmt, wurden aber nicht selten auch von den Schauspielern benutzt, die alsdann auf einer Seite der Doppeltreppe, welche von der Mitte des Logeums in die Orchestra führte, zur Bühne hinaufstiegen. Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die charonische hieß und woburch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedener in die Orchestra hinaufkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeums mußte zuweilen das Ufer des Meeres vorstellen. Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu lassen oder Menschen von der Erde zu entrücken, war hinter den Wänden zu beiden Seiten der Scene angebracht und also den Augen der Zuschauer entzogen. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Blitz, zum scheinbaren Einsturz oder Brande eines Hauses u. dgl. m. Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn man einen Thurm mit weiter Aussicht oder sonst etwas der Art vorstellen wollte. Hinter dem großen Mitteleingang konnte die Ekkyklema angeschoben werden, eine Maschine, welche nach innen einen Halbkreis bildend und oben bedeckt den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dies wurde zu großen Theaterstreichen benutzt. Der Vorhang der Scene wurde nicht, wie bei uns, herabgelassen, sondern von unten heraufgezogen und verschwand, wenn das Stück begann, durch eine in den Bretterboden zwischen dem Logeum und dem Proscenium offen gelassene Ritze, während er unten um eine Welle aufgerollt wurde. Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war und in welcher er hin und her gehend während der Chorgesänge seinen feierlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Scene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, ebenso hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chors, wenn er nicht sang, sondern theilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorging und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chorgesang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur Einer statt aller übrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag genau im Centrum des ganzen Baues, alle Vermessungen gingen von da aus und der Halbkreis der Sitze für die Zuschauer ward aus diesem Punkte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der idealische Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen.

Macht des Witzes preisgebend. Denn wenn Aristoteles den Zweck der Tragik dahin bestimmt, daß sie „durch Furcht und Mitleid die Leidenschaften reinige," so darf der Komik wohl die Aufgabe zuerkannt werden, daß sie diese Reinigung und Läuterung, diese „Katharsis" mittels souveräner Heiterkeit bewerkstelligen soll. In der Tragödie also die Darstellung des ergreifenden Kampfes des Menschen mit dem Schicksal, dessen Walten gegenüber er die Berechtigung seiner freien Willensthätigkeit vertritt; in der Komödie die lachende Ergebung in die Unmöglichkeit, den Willen des Menschen mit den ethischen Forderungen der Naturnothwendigkeit in Einklang zu bringen: dort ein fortwährendes Ringen nach Versöhnung der Gegensätze, hier ein unablässiges Dokumentiren der Eitelkeit dieses Ringens. Man könnte also die Komödie — daß wir hier nur die sogenannte ältere im Auge haben, versteht sich von selbst — kurzweg eine Parodie der Tragödie nennen, falls der Begriff der Parodie nicht ein Abhänigigkeitsverhältniß voraussetzte, welches hier durchaus nicht stattfand, indem sich beide Dichtarten völlig selbstständig neben einander entwickelten.

Das griechische Drama erscheint eng verknüpft mit Athen, der glorreichen Stadt, in welcher sich überhaupt alle vereinzelten Stralen hellenischer Kultur als in einem Brennpunkte sammelten, von welchem sie über den Erdkreis ausgehen sollten. In dem verhältnißmäßig engen Raume von Attika's Hauptstadt drängte sich, und zwar binnen einer kurzen Reihe von Jahren, eine große Zahl ausgezeichneter Männer zusammen, um, begünstigt von der Freiheit eines demokratischen Gemeinwesens, im Staatsleben, in Wissenschaft und Kunst eine Fülle von Weisheit und Schönheit zu offenbaren. Athen war so recht die Stadt der Intelligenz der alten Welt. Hier lenkte ein Perikles den Staat; hier brachte ein Pheidias die höchsten Anschauungen und Gedanken des Hellenismus zur edelsten, vollendet schönen künstlerischen Erscheinung; hier lehrten nach einander Sokrates, vom delphischen Orakel als „der Menschen Weisester" begrüßt, dann Platon, der „Homer der griechischen Philosophie," und Aristoteles, der universellste und zugleich systematischste Kopf des Alterthums. Aus Solons Gesetzgebung hatte sich hier die Demokratie entwickelt, diese, wenn auch gefahrvolle, dennoch einzige der Vernunft entsprechende Staatsform, weil sie allein vom Rechte des Menschen ausgeht und jedem Bürger Möglichkeit und Raum gibt zur freien Entwickelung seiner Fähigkeiten und Kräfte gegenüber dem Drange des Bedürfnisses und der Schranke des Gesetzes.

Innerhalb dieser Demokratie, welche seit Athens hochherrlicher Rolle in den Perserkriegen das Hellenenthum politisch und geistig repräsentirte, entwickelte sich naturgemäß die höchste Kunstform der griechischen Poesie, das Drama, in welchem, im Gegensatz zu der patriarchalischen Götter- und Heroenwelt des homerischen Epos, das revolutionäre Ringen des Menschen mit den höheren Mächten, die Befreiungsversuche des Individuums von der Einwirkung der „Anagke" sich kundmachten und der Konflikt der menschlichen Leidenschaft,

also des wahren Wesens des Menschen, mit dem ihm vorgezeichneten Schicksal die tragische Kluft öffnete, in welcher der Mensch versinkt, um der göttlichen, d. h. der ethischen Nothwendigkeit den Sieg zu lassen. Dies ist das Wesen der griechischen Tragödie. In der Komödie wird dann der Versuch gemacht, nicht sowohl die tragische Kluft zu schließen, als vielmehr an dem Springstock des Witzes darüber wegzuspringen. In der Tragödie handelt es sich darum, die Würde und Seelengröße des Menschen auch im Untergange noch triumphirend darzustellen; in der Komödie, dem Ideal die Bagatelle, dem idealischen Aufstreben die hausbackene Philisterei als siegreich entgegenzusetzen: daher nimmt jene ihre Stoffe folgerichtig mit Vorliebe aus der in die verschönernde Ferne gerückten Heroenwelt, wogegen diese die nächste beste Tagesbegebenheit zu ihrem Gegenstand erwählt. Hieraus schon leitete sich, abgesehen vom künstlerischen Gesichtspunkt, die verschiedene Wirksamkeit des attischen Drama's ab: die Tragödie beanspruchte eine allgemein menschliche und patriotische, die Komödie eine speziell politisch-parteiliche; jene öffnete dem Volke — denn in Athen war das Theater wirklich Volkssache und wurde auf Veranstaltung des Perikles für die ärmeren Bürger das Eintrittsgeld aus der Staatskasse bezahlt [1]) — den Blick in die erhebenden Regionen des Ideals und einer geläuterten Betrachtung der göttlichen und menschlichen Geschicke, diese machte es in ergötzlicher Weise auf die Gebrechen und Thorheiten des Staats- und Privatlebens aufmerksam.

1) Die Tragödie. Man sollte meinen, die Entwickelung der griechischen Dramatik müsse sich leicht nachweisen lassen, da sie ja, während die der Epik und Lyrik in die mythisch-heroische Periode fiel, in dem historischen Zeitalter von Hellas vor sich ging. Allein dem ist nicht so und auch hier verlieren sich die Anfänge in das Dunkel der Sage, so daß wir, wie die Epik und Lyrik, auch die Dramatik nur in ihrer höchsten Vollendung kennen. Die Entstehung der Tragödie leitet man gewöhnlich aus den dithyrambischen Wettgesängen bei Gelegenheit der Bakchos- (Dionysos-) Feste (Dionysien) ab und allerdings kann man die Fülle der Leidenschaften, die bei diesen rauschenden Festen erzeugt ward, mit gutem Grund als Quelle des tragischen Spieles annehmen. Der Siegespreis in den genannten Wettgesängen sei ein Bock (τράγος, hiezu ᾠδή

---

[1]) Das Theater (θέατρον, Schauplatz, von θεάομαι) in Athen, dessen Bau um 500 v. Chr. begonnen und zwischen 344—332 vollendet wurde, befand sich auf der Südseite des Burgfelsens der Akropolis. Es bot für nicht weniger als 30,000 Zuschauer Raum und von seinen oberen Sitzreihen die Aussicht auf den Hymettos und auf das Meer. Das athenische Theater war aber nicht das größte in Hellas. Das größte, 44,000 Zuschauer fassend, besaß die Stadt Megalopolis in Arkadien. Ein durch kolossale Raumverhältnisse ausgezeichnetes war auch das zu Syrakus auf Sicilien. Für das architektonisch schönste galt das von Polyklet erbaute im Gebirge hinter Epidauros.

Gesang, woraus τραγῳδία) gewesen, daher die Bezeichnung der später daraus entstandenen Dichtart.[1]) Anfänglich war der Chorgesang Hauptsache, dann schob man zwischen die Strophen desselben die Darstellung einer Begebenheit, wahrscheinlich einer zu der Bakchosfeier passenden leidenschaftlichen Situation ein, und aus der sich gegenseitig ergänzenden Vereinigung der mimischen Aktion und des Chorgesanges entwickelte sich das Drama, dessen bestimmtere Scheidung in Tragik und Komik sich erst im Verlaufe der Zeit vollzogen haben mag. Die zunehmende, endlich zu einer wahren Leidenschaft gewordene Lust des Volkes an derartigen Darstellungen verursachte auch den Gebrauch, später nicht nur eine, sondern drei Tragödien nach einander aufzuführen, die in einem organischen Zusammenhange standen und eine Trilogie (τριλογία) bibeten, welcher dann noch ein sogenanntes Satyrspiel beigegeben wurde, wodurch eine Tetralogie (τετραλογία) entstand. Anfänglich stellten die Dichter ihre Stücke unter Tanz und Musikbegleitung selbst dar, später aber wurde die Aufführung Schauspielern übertragen, deren jedoch erst unter Sophokles drei in einem Stücke auftraten. An ihren religiösen Ursprung erinnerte die Dramatik fortwährend dadurch, daß die Theater in der Nähe der Bakchostempel gebaut, daß die Aufführungen an den Festen dieses Gottes stattfanden und fortwährend als ein Theil gottesdienstlicher Feier angesehen wurden. Die tragischen und komischen Dichter kämpften mit ihren Stücken förmlich um den dramatischen Siegespreis, welcher von eigens dazu bestellten Richtern zuerkannt ward und in einer mäßigen Geldsumme bestand. Dies war jedoch Nebensache im Vergleich zu dem begeisterten Beifall des kunstsinnigen attischen Volkes, das durch des Perikles geniale Demagogie zum tonangebenden der alten Welt gemacht worden. Jubelnd wurde der siegende Dichter bekränzt und sah die Saat seiner geistigen Thaten in allen Gemüthern aufsprossen.

Als der erste Tragiker wird von den Einen Epigenes aus Sikyon, von den Andern Thespis aus Ikarion in Attika genannt. Es hat sich,

---

[1]) Andere meinen, die Bezeichnung der Tragödie (d. i. Bocksgesang) sei von dem Umstand abzuleiten, daß bei den Bakchosfesten ein Bock geopfert wurde, oder davon, daß der singende und tanzende Chor Satyrn vorstellte, welche ja bekanntlich zum Gefolge des Bakchos gehörten und mit Bocksfüßen abgebildet wurden. — Ueber die Architektonik, Technik und Literatur der griechischen Dramatik sind insbesondere zu Rathe zu ziehen: Strack, das altgriechische Theatergebäude, 1843; Vischer, die Entdeckungen im Theater des Dionysos zu Athen (Neues schweiz. Mus. 1863, Heft 1—4); Schlegel, Vorlesungen über dramat. K. u. L. (sämmtl. Werke, 5—6); Welcker, die äschyleische Trilogie, 1824; Welcker, die griech. Tragiker, 1839; Schöll, Beitr. zur Kenntniß der trag. Poesie der Griechen, 1839; Schöll, Sophokles' Leben und Wirken, 1842; Schöll, Ueber die Tetralogie des attischen Theaters, 1859; Richter, das altgriech. Theaterwesen, 1856; Rapp, Geschichte des griech. Schauspiels, 1862; Klein, Gesch. des Drama's, Bd. 1—2; Brentano, Untersuchungen über das griech. Drama, 1871.

einige Verse ausgenommen, von ihren Dichtungen nichts erhalten, wie auch von den Dramen des Phrynichos, der, ein Schüler des Thespis, die weiblichen Masken aufgebracht haben soll, des Chörilos, des Pratinas und Aristias. Als vollendete Kunstform steht die Tragödie vor uns in den Werken der Dichtertrias Aeschylos, Sophokles und Euripides, welche sich der Lebenszeit nach der Art folgten, daß im Jahr 480 v. Chr. Aeschylos als fünfundvierzigjähriger Mann in der glorreichen Schlacht bei Salamis, die er in seinen „Persern“ so schön beschrieb, mitfocht, Sophokles als fünfzehnjähriger Jüngling als Vortänzer im Siegesreigen auftrat und Euripides an eben dem Schlachttage auf der Insel Salamis selbst geboren ward.

Aeschylos wurde 525 v. Chr. zu Eleusis geboren, kämpfte in tapferster Weise in den Schlachten von Marathon, Artemision, Salamis und Platää mit, errang 484 zum ersten mal den tragischen Siegespreis, der ihm nachher noch zwölf mal zu theil wurde und starb, nach Sicilien ausgewandert, in Gela 456 v. Chr. Er soll nicht weniger als 72 Stücke gedichtet haben, allein wir besitzen deren bloß noch sieben: der gefesselte Prometheus (*Προμηθεὺς δεσμώτης*), die Perser (*Πέρσαι*), die Sieben gegen Theben (*Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*), Agamemnon (*Ἀγαμέμνων*), die Choëphoren (*Χοηφόροι*, die Grabspenderinnen), die Eumeniden (*Εὐμενίδες*) und die Schutzflehenden (*Ἱκέτιδες*). Der Agamemnon, die Choëphoren und die Eumeniden bilden mitsammen die einzige Trilogie, welche uns vollständig erhalten ist worden Religiöse Weihe, Einfachheit des Plans, Erhabenheit der Anschauung und Kühnheit des Ausdrucks charakterisiren den tragischen Stil des Aeschylos. Er ist ganz durchdrungen von dem stolzen Gefühle der Freiheit, dessen sich die Hellenen nach Besiegung der Perser erfreuen durften, und seine Dichtungen beurkunden alle den kraftvollen Aufschwung der Nationalität, wie er in dieser ruhmvollen Periode stattfand. Den Triumph, welchen er als Krieger erfechten half, hat er auch als Dichter gefeiert, indem er, entgegen der tragischen Sitte, die Stoffe ausschließlich der Heroenzeit zu entlehnen, in seinen „Persern“ die Zeitgeschichte zum Vorwurf nahm und dadurch dem Siegesjubel seines Volkes eine ewige Form gab. [1]) Wie schon erwähnt, sind die dramatischen Plane des Aeschylos äußerst

---

[1]) Die Schilderung der Seeschlacht bei Salamis (V. 335—414), welche auf Befragen der Königin Attossa, Mutter des Xerxes, der Bote entwirft: —

> „*ἦρξεν μὲν, ὦ δέσποινα, τοῦ παντὸς κακοῦ*
> *φανεὶς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν*“ — ꝛc.

gehört zu den gediegensten Prachtstücken dieser Art, welche die Weltliteratur aufzuweisen hat. Ebenso berühmt ist die Schilderung der Feuertelegraphie im „Agamemnon“ durch Klytämnestra (V. 264 fg.): „Brand flog auf Brand, in stetem Flammenlaufe sich fortwindend, hierher,“ u. s. w. Die erschütterndsten Töne des Grauens schlägt Aeschylos

einfach und von organischer Schürzung und Lösung des tragischen Knotens ist bei ihm noch keine Rede. Daher hat der Gang der Handlung oft etwas Schleppendes, welchem Uebelstand durch überlange Chorgesänge keineswegs abgeholfen wird. Seine Charaktere zeichnet er mit wenigen scharfen und kräftigen Strichen, sein Hauptmotiv ist der Schrecken, das Walten des Schicksals tritt bei ihm schroff und unerbittlich hervor und er dehnt mit Vorliebe nicht nur Verhältnisse und Gestalten, sondern auch die Sprache ins Ungeheure, Gigantekke aus. Seine Poesie wird stets dazu dienen können, den Begriff des Erhabenen zu versinnlichen, und insbesondere sein „Prometheus in Fesseln" für alle Zeit eine der kühnsten Thaten des menschlichen Geistes bleiben. Hier ist echter Titanismus, hier ein „Sturm und Drang," welcher das Kühnste auszusinnen wagt. Schon seine trilogische „Oresteia" (Agamemnon, Choephoren und Eumeniden) stellt den Aeschylos für allzeit in den kleinen Kreis der Ur- und Großdichter, aber mehr noch sein Prometheus. In dieser wunderbaren Tragödie ist mit mächtigster Kraft ein Thema angeschlagen, das auch im Buch Hiob, in Shakspeare's Hamlet, in Göthe's Faust und in Byrons Kain variirt wurde und zwar in keiner dieser Dichtungen genialischer und erschütternder. Auch kommt nur weniges im Homer, Firdusi, Dante und Milton der Großartigkeit des Gedankens und der Macht des Ausdrucks, wie sie im Prometheus sich offenbaren, gleich.

Die mitunter noch ungefüge Größe des Aeschylos erscheint zur reinsten Schönheit gemildert und geklärt beim Sophokles. Er wurde geboren 495 in Kolonos, einer kleinen Ortschaft Attika's, diente als ein rechter Bürger und Republikaner seinem Vaterland im Krieg und Frieden, erlangte 468 den bra-

---

da an, wo er in den „Eumeniden" den Schatten der Klytämnestra die schlafenden Erinnyen aufwecken läßt, und in dem sich anschließenden Chorgesang der Rachegöttinnen. Aber die gewaltigste Energie erreicht, wie mir scheint, die Sprache des Dichters in den Schlußworten des gefesselten Prometheus: —

„Es erbebet die Erd'
Und es zuckt und es zischt wild Blitz auf Blitz
Sein Flammengeschoß, aufwirbeln den Staub
Windstöße; daher ras't allseits Sturm,
Wie im Taumel gejagt; in einander gestürzt
Mit des Aufruhrs Wuth, mit Orkanes Geheul
In einander gepeitscht, stürzt Himmel und Meer!
Und solch ein Gericht, es umtos't, es umschlingt
Mich, von Zeus mir gesandt, mich zu schrecken mit Grau'n!
O heilige Mutter, o Aether, des all-
Heilspendenden Lichts allheilige Bahn,
Seht, welch' Unrecht ich erdulde!"

matischen Sieg über Aeschylos und starb 406 oder 404 v. Chr. [1]) Seine poetische Fruchtbarkeit war sehr groß und die Zahl seiner Stücke wird auf 100 bis 103 angegeben, wovon uns jedoch nur sieben vollständig erhalten sind: Ajas (*Αἴας*), Elektra (*Ἠλέκτρα*), König Oedipus (*Οἰδιπους τύραννος*), Antigone (*Ἀντιγόνη*), Oedipus auf Kolonos (*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*), die Trachinerinnen (*Τραχίνιαι*) und Philoktet (*Φιλοκτήτης*). Sophokles' Tragik zeigt überall die kunstsinnige Bildung und den geläuterten Geschmack des perikleischen Zeitalters. Die Handlung schreitet bei ihm in organischer Gliederung bis zur Katastrophe fort, welche sorgfältig motivirt wird. Der Chor findet gegenüber dem Dialog seine naturgemäße Beschränkung, so daß das lyrische und das dramatische Element sich harmonisch verbinden. Die gigantischen Gestalten der äschyleischen Tragödie müssen in der sophokleischen menschlichen weichen, ohne dadurch an wahrer Größe einzubüßen, das Schicksal erscheint milder, die Religion selbst in ihren furchtbarsten Gestaltungen, in den Eumeniden, freundlicher; allenthalben wird Maß gehalten und stets die Anmuth erstrebt und erreicht. [2]) Die Gegensätze des Göttlichen und Menschlichen, die bei Aeschylos in so schroffer Feindseligkeit sich bekämpfen, neigen

---

[1]) Er wurde in seinem heimatlichen Gau Kolonos bestattet und sein Grab trug die Inschrift:

„Sophokles, der in der tragischen Kunst das Beste davontrug,
Berg' ich im Grab, ein stets heilig zu ehrendes Bild."

Der Dichter hatte ein herrliches Preislied auf seine Heimat geschaffen, jenen Chorgesang im Oedip auf Kolonos (V. 668 fg.): —

„*εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας*
ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα,
τὸν ἀργῆτα Κολωνὸν," cet.

welcher zu den schönsten lyrisch-dramatischen Aeußerungen der hellenischen Muse gehört. Das berühmteste Chorlied des Sophokles findet sich bekanntlich in der „Antigone" (V. 833 fg.), jener Feiergesang auf das Menschenthum, welcher mit den Worten anhebt: —

„*πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.*
(Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch.)"

[2]) Maßvolle Harmonie und vollendete Grazie waren die Eigenschaften, welche die Alten vorzugsweise am Sophokles bewunderten. Als den „Anmuthvollen" hat ihn darum auch der Epigrammatiker Simmias gefeiert, indem er ihm diese Grabschrift stiftete: —

„Mögest du sanft hingleiten um Sophokles' Hügel, o Epheu,
Sanft ausgießen auf ihn dein unverwelklich Gelock;
Rosengebüsch aufblühe da rings und, von Beeren umschimmert,
Schütte der Weinstock feucht grünende Sprossen umher:
Wegen der sinnigen Kunst, die der Anmuthvolle geübt hat;
Denn ihm waren zumal Musen und Grazien hold."

Die formale Bedeutung der sophokleischen Tragik hat Klein (I, 315) gut angegeben mit den Worten: „Als die entscheidende Neuerung des Sophokles in der Tragödie ist die Aufhebung der trilogischen Gliederung und die Abrundung der dramatisch-tragischen Geschicke zu einer selbstständigen, harmonisch entfalteten Tragödie zu betrachten. Dadurch wurde Sophokles der Schöpfer einer für alle Folgezeit mustergiltigen Tragödienform."

sich bei Sophokles zur Versöhnung und über alle, auch die schmerzlichsten Verhältnisse ist das sanfte Abendroth würdevoller Resignation hingehaucht. Anzumerken ist bei Sophokles auch das entschiedenere Hervortreten des Frauengeschlechtes, welches in der äschyleischen Tragik noch eine sehr untergeordnete Stellung einnahm, was um so bedeutsamer erscheint, als die sämmtlichen Dramen des Sophokles für seine Zeit neben der künstlerischen auch eine große ethische und politische Bedeutung hatten. [1]) Wie sehr dies die Athener erkannten und welchen Werth sie den Schöpfungen des Dichters beilegten, geht aus der Angabe hervor, daß der Staat auf die Aufführung der sophokleischen Stücke größere Summen verwendet habe, als der ganze peloponnesische Krieg kostete.

In der Tragik des Euripides (geb. 480 in Salamis, gest. 406 v. Chr. zu Pella in Makedonien) zeigt sich schon ein merkbares Herabgleiten von der durch Sophokles erreichten dramatischen Kunsthöhe. Das Schicksal erscheint beim Euripides mehr nur als Zufall; seine Personen sind von dem erhabenen Kothurn herab und mitten unter die Leute getreten; der Chor, bei seinen Vorgängern ein nothwendiger Haupttheil des Drama's, ist bei ihm nur ein zufälliger Schmuck; seine Heldenwelt ist völlig vermenschlicht, d. h. vergemeinert und sein Hang zur Reflexion erstickt eben so sehr das tragische Pathos, welches bei ihm der rhetorischen Sentenz weichen muß, wie seine Vorliebe für aufklärerische Philosophie der Würde des Mythus und der Heldensage Abbruch thut. Die Leidenschaft ist ihm alles in allem und sein Zweck neben lehrhafter Tendenz kein anderer, als mit effektreicher Rührung auf das Gemüth zu wirken. Es ist auch ein gewisser sentimentaler Zug in ihm, der in der antiken Welt ganz fremd erscheinen mußte. Bei alledem darf Euripides nicht mit dem ungerechten Maßstab gemessen werden, welchen der Schalk Aristophanes und viele Kritiker alter und neuer Zeit an ihn gelegt haben. [2]) Er war immerhin ein bedeutender

---

[1]) Das Meister-Trauerspiel des Sophokles ist auch zugleich die höchste Verherrlichung, welche dem Weibe durch die antike Poesie zu theil geworden. Seiner Antigone hat der Dichter, wie bekannt, das weiblichste, inhaltsvollste, schönste Wort auf die Lippen gelegt, welches jemals aus Frauenmund gegangen: —

„οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.
(Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da!)“

[2]) Der Streit über den Werth des Euripides hat niemals geruht von dem Tag an, wo Aristoteles diesen Dichter als den „am meisten tragischen (τραγικώτατος)“ bezeichnete und ihm dadurch den Vorrang vor Aeschylos und Sophokles einräumen zu wollen schien. Sehr beachtenswerthe Winke zur richtigen Würdigung des dritten der griechischen Tragiker gibt K. Steinhart in seinem geistvollen Aufsatz „Des Euripides Charakteristik und Motivirung im Zusammenhang mit der Kulturentwickelung des Alterthums.“ (Gosche's Archiv f. Literaturgesch. I, 1 fg.) Am entschiedensten hat von neueren deutschen Kennern der Historiker Fr. v. Raumer für Euripides Partei genommen („Randglossen zum Euripides,“ gedr. in den Vorlesungen über die alte Geschichte, 3 Aufl. II, 393 fg.). Gegenüber den vielen Verunglimpfungen, welche Euripides als „Weiberfeind“ und „Ehe-

Poet, und wenn er auch seinen zwei Vorgängern an Erhabenheit, Kraft und Würde durchaus nicht gleichkam, so hat er dagegen in der Malerei der Leidenschaft Außerordentliches geleistet und man kann sagen, er habe dadurch den Alten eine ihnen sonst unbekannte Welt aufgeschlossen, die Welt des Gemüthes im engeren Sinne. Die dem Sophokles zugeschriebene Bemerkung, er (Sophokles) schildere die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie seien — wäre in unserem Sinne eher eine lobende als eine tadelnde; denn dieser Bemerkung zufolge hätte Euripides ja die moderne Ansicht, daß „die Bretter die Welt bedeuten," d. h. daß die Bühne ein Spiegel der Wirklichkeit sein soll, glücklich antecipirt. Von den vielen (75 bis 123) Stücken des Euripides sind uns das Satyrspiel Kyklops und 17 Tragödien erhalten worden: Hekabe, Orestes, die Phönissen, Medea, Hippolytos, Alkestis, Andromache, die Hiketiden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, die Troerinnen, die Bakchantinnen, die Herakliden, Helena, Jon, der rasende Herakles, Elektra. Auch die Tragödien Rhesos und Danae wurden dem Euripides zugeschrieben, aber mit Unrecht.

Von den übrigen Tragikern der bessern Zeit, Philokles, Astydamas, Aristarchos, Jon (um 449 v. Chr.), Achäos, Agathon (um 417), Jophon und Ariston (Söhne des Sophokles), Xenokles, Karkinos, Kephisophon, Theodektes u. a. sind uns nur wenige Fragmente und magere Notizen übermacht worden. Mit dem Verlust der Freiheit und Unabhängigkeit von Hellas ging auch das tragische Spiel zu Grunde und die Schlacht von Chäroneia bezeichnet mit dem Untergange der politischen Bedeutung Athens zugleich den Ruin der dramatischen Kunst.

2) Die Komödie. Diese stand in höchster Blüthe, als mit Euripides schon der Verfall der echten antiken Tragik begann. Sie theilt übrigens mit dieser den Ursprung, indem auch sie aus dem Dionysoskultus und speziell aus den dabei üblichen phallus'schen Gesängen hervorging, daher auch der Name (κῶμος, ein feierlicher Auf- oder Umzug, und ᾠδή Lied, κωμῳδία, Umzugs-Lied, festlicher Prozessionsgesang). Wie sich aus diesen Chören, welche allerdings schon ursprünglich komischer, spottender und persiflirender Natur gewesen sein mögen, nach und nach das Dramatische entwickelte, kann nicht genau nachgewiesen werden, so wenig als der Ort, wo diese Entwickelung vor sich ging. Dem Anschein nach geschah es in dem Nachbarlande Attika's, in

---

lästerer" zu befahren hatte, hat Raumer mit Fug die schönen Verse in des Dichters „Orestes" hervorgehoben: —

„Ein selig Leben lebt der Mann, dem schön erblüht
Das Glück der Ehe! Wem es da nicht lächelte,
Dem fiel daheim und draußen ein unselig Loos."

Megaris, wo um 570 v. Chr. Susarion zuerst komische Spiele in Versen verfaßt haben soll, und auf Sicilien, wo zur Zeit des Aeschylos der Komödiendichter Epicharmos lebte, welchem Phormis und Deinolochos nachstrebten. Ihre Bedeutung als Kunstform erhielt die Komödie jedoch erst in Athen und hier zeigte sich in ihr ein absolut demokratischer Geist, der mit einer schrankenlosen Freiheit, wovor uns polizirten Epigonen die Haut schaudert, alle göttlichen und menschlichen Verhältnisse, den Staat in seiner Gesammtheit wie in seinen einzelnen Repräsentanten und Führern in das Bereich der Komik, der Ironie, des Witzes und Hohnes hereinzog und das ganze politische, sittliche und geistliche Leben der damaligen Zeit malte und strafte. Diese Komödie, diese „That der absoluten Heiterkeit,“ wie sie Rötscher genannt hat, für welche bezugs der Form der Chor wesentlich war, sowie die Parabase (*παράβασις*) — eine Art Intermezzo, in welchem der Chorführer sich im Namen des Dichters mit direkter Ansprache an die Zuhörer wandte — schufen und handhabten Kratinos, Krates, Eupolis, Pherekrates, Platon (nicht zu verwechseln mit dem berühmten Philosophen) und vor allen Aristophanes, der „ungezogene Liebling der Grazien,“ der Grazienschlingel des Alterthums, der, um 444 (?) v. Chr. geboren, zur Zeit des peloponnesischen Krieges zu Athen als Bürger lebte. [1]) Von seinen 54 Komödien sind uns 11 erhalten worden: — die Acharner (*Ἀχαρνεῖς*), die Ritter (*Ἱππεῖς*), die Wolken (*Νεφέλαι*), die Wespen (*Σφῆκες*), der Friede (*Εἰρήνη*), die Vögel (*Ὄρνιθες*), die Weiber am Thesmophorienfest (*Θεσμοφοριάζουσαι*), Lysistrate (*Λυσιστράτη*), die Frösche (*Βάτραχοι*), die Weibervolksversammlung (*Ἐκκλησιάζουσαι*) und Plutos (*Πλοῦτος*). Aristophanes ist der eigentliche Koryphäe der sogenannten „alten,“ d. h. echten attischen Komödie und ihr unübertrefflicher Meister. Nur muß man, um von ihm Genuß zu haben, nie vergessen, daß er nicht für ein Polizeivolk, wie wir sind, sondern für ein Naturvolk dichtete, welches, die Abstinenz und Prüderie nicht kennend, vor dem Nackten nicht heuchlerisch zurückschrack und bei dem daher alles Natürliche, also auch die Zote, seine Berechtigung hatte. [2]) Auf der andern Seite soll

---

[1]) Dem Alterthum galt er nicht als der „ungezogene“ Liebling der Grazien, sondern als ihr Liebling schlechtweg. Ein dem Philosophen Platon zugeschriebenes Epigramm der Anthologie lautet:

„Als die Chariten einst einen ewigen Tempel sich suchten,
„Wählten, Aristophanes, sie deine Seele dazu.“

In einem andern Epigramm werden seine Komödien „Werke von göttlicher Kunst“ genannt und wird er gepriesen als der „muthige Sänger,“ als „der hellenischen Sitte Maler und als der komischen Kunst Meister.“

[2]) Die grelle Rücksichtslosigkeit, womit bei Aristophanes die geschlechtlichen Verhältnisse behandelt werden, wird erklärlicher, wenn man bedenkt, daß die Frauen das komische Schauspiel nicht zu besuchen pflegten. Wenigstens gilt das für feststehend, obgleich man

aber der übertriebenen Lobpreisung des Mannes, wie sie hier und da neuerlich laut geworden, entgegengehalten werden, daß er für uns schlechterdings nicht einmal annähernd mehr sein kann, was er seinen Landsleuten zur Zeit des peloponnesischen Krieges war. Er ist ein durch und durch politischer Dichter und Parteimann. Seine Tendenz ist die Befehdung der Demokratie seiner Vaterstadt und er bringt in seinen „Rittern“ den Demos, das souveräne Volk selbst auf die Bühne, um den Athenern in dieser Personifikation ihrer selbst ein Hohlspiegelbild vorzuhalten. Er ist in der Politik ein Konservativer und in der Religion ein Orthodoxer. Oder er stellt sich vielmehr nur so an, beides zu sein, um die Vorschrittsmänner und Aufklärer — unter den letzteren besonders den Sokrates — mit bitterstem Hohn überschütten zu können. Daneben ist er aber der skeptischste aller Menschen, dessen Humor keine, aber auch gar keine Schranke anerkennt und die alten Götter unendlichem Gelächter preisgibt. Die athenische Demokratie war keineswegs so ganz verworfen, wie Aristophanes sie darzustellen liebte, und daß auch sie Humor besaß, bewies sie sattsam dadurch, daß sie den riesenhaften aristophanischen Hohlspiegelungen und Eulenspiegeleien Beifall klatschte. Mit alledem soll natürlich nicht geleugnet sein, daß Aristophanes ein Nummer-Einsmann von Dichter gewesen. Seine Phantasie ist reich, seine komische Kraft erstaunlich, seine Gestaltungsmacht bewundernswerth, sein Stil neben der haarsträubendsten Zotenreißerei auch hochpathetischer Aufschwünge und graziösester Töne fähig. [1])

Man unterscheidet an der attischen Komödie eine alte, eine mittlere und eine neuere. Die wahre und rechte ist die alte, d. h. die politische, in schrankenlosem Walten des Spottes Zustände und Personen der Wirklichkeit und Gegenwart zu ihrem Vorwurf nehmende. Der Charakter der sogenannten mittleren, in welche Aristophanes durch seinen „Plutos“ hinübergriff, ward durch das Verbot, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, bestimmt.

---

aus einer Stelle der aristophanischen Komödie „der Frieden“ (V. 966) hat schließen wollen, daß auch Frauen, wenn auch vielleicht nur ausnahmsweise, den Aufführungen von Lustspielen anwohnten. S. dar. die Erörterungen der Uebersetzer und Erklärer. Ich merke, ebenfalls ausnahmsweise an, daß wir von Aristophanes 5 metrische Verdeutschungen haben, von Voß, Droysen, Müller, Seeger und Donner. Die neuesten und im Ganzen vorzüglichsten Verdeutschungen der drei großen Tragiker sind von Donner.

[1]) In mehreren seiner „Parabasen“ entfaltet Aristophanes einen Ernst und eine moralische Tapferkeit, welche keinen Zweifel gestatten, daß der Kern der Komik des verwegenen Spötters ein hochsittlicher war. Ja, man möchte fast sagen ein tragischer. Denn tragisch muthet es uns an, wenn wir mitansehen, wie der geniale Mann von der Eitelkeit seines Ringens und Bemühens, die unwiederbringlich vergangene „Marathon-Zeit“ für Athen und Hellas zurückzuführen, in seinem Innersten selber überzeugt gewesen ist. Ein Füllhorn von Schönheit schüttet er häufig in seinen Chorgesängen aus und der attische Dialekt hat meines Erachtens nichts Lieblicheres und Reizenderes geschaffen als die

Sie mußte also zu der Allgemeinheit der Gattung und zur Allegorie ihre Zuflucht nehmen und damit war ihre Wirksamkeit gründlich geschwächt. **Antiphanes** und **Alexis** (von Thurion) werden von den Alten unter den Verfassern solcher gezähmter, ausgebeinter Komödien ausgezeichnet. Die

---

Stelle in den „Vögeln," wo der Wiedhopf die gefiederten Scharen zur Versammlung ruft, es wären denn **die** Verse, welche in derselben Scene derselbe Wiedhopf der Nachtigall zuruft: —

„Ἄγε σύννομέ μοι, παῦσαι μὲν ὕπνου," cet.

In der Uebersetzung von Seeger: —

„O Gespielin, wach' auf und verscheuche den Schlaf,
Laß strömen des Liedes geweihte Musik
Aus der göttlichen Kehle, die schmelzend und süß
Um mein Schmerzenskind und das deine klagt
Und melodischen Klangs aushauchend den Schmerz,
Ach, um Itys weint.
Rein schwingt sich der Schall durch das rankende Grün
Zu dem Throne des Zeus, wo Phöbos ihm lauscht,
Der goldengelockte, zu deinem Gesang
In die elfenbeinerne Harfe greift,
Zu deinem Gesange den schreitenden Chor
Der Unsterblichen führt;
Und weinend mit dir, einstimmig ertönt
Von dem seligen Mund
Der Olympischen himmlische Klage."

Denkwürdig für die Literarhistorie ist auch, daß Aristophanes durch seine Komödie „Die Frösche," worin Aeschylos so hoch erhoben und worin dem Euripides so furchtbar mitgespielt wird, die Gattung des literarisch-polemischen Lustspiels geschaffen hat. Nicht minder denkwürdig ist für die Kulturgeschichte oder, richtiger gesprochen, für die Geschichte der menschlichen Narrheit die Thatsache, daß schon Aristophanes Veranlassung hatte, gegen modernste moralische Pestilenzen satirisch-polemisch aufzutreten und anzugehen: gegen den Wahnwitz des Kommunismus und gegen die Unzucht der sogenannten Frauenemanzipation. Das macht seine (ästhetisch angesehen, schwächste) Komödie „Die Weibervolksversammlung" sittengeschichtlich so bedeutsam. Die Wortführerin seiner emanzipationslustigen Weiber, Madame Praxagora, verdiente ganz und gar, die pariser Kommunistenwirthschaft vom März, April und Mai 1871 mitgeludert zu haben. Denn die Schamlosigkeit, womit sie die freche Botschaft des Diebstahls und der Lüderlichkeit predigt, ist unübertrefflich. Ihre Darlegung des Glückes der sozialdemokratischen Weibergemeinschaft klingt im Deutschen zu — griechisch und mag im Urtexte nachgelesen werden. Ueber die Gütergemeinschaft läßt sie sich folgendermaßen aus („Ekklesiazusen," V. 607 fg.): —

Chorführerin.

Nun säume nicht länger und mach' dich an's Werk und erörtre die neuen Ideen;
Wenn nur eilig es geht, das erfreut sie zumeist und gewinnt dir den Beifall der Menge.

Praxagora.

Daß ich Gutes euch rathe, deß bin ich gewiß! Doch das Publikum — ob es geneigt ist,
Sich mit neuen Ideen zu befassen und nicht an veralteten Sitten und Bräuchen
Hartnäckig zu hängen, das fragt sich noch sehr und erfüllt mich mit ernster Besorgniß.

durch die mittlere angebahnte Umwandlung vollendete sich in der neueren Komödie, die unserm gäng und gäben Begriff vom Lustspiel entspricht, d. h. diese neuere Komödie hatte, allen politischen Beziehungen fremd, zu ihrem Gegenstande die allgemeinen Thorheiten und Lächerlichkeiten der Gesellschaft und ihr Angelpunkt war die in geschlechtlichen und Familien-Verhältnissen sich bewegende Intrike. Der berühmteste Lustspieldichter dieser Art war Menandros (342—290 v. Chr.); mit ihm wetteiferte Philemon (gest. 262). Von ihren Stücken sowohl als von denen des Philippides, Apollodoros, Diphilos u. a. sind uns nur spärliche Bruchstücke gerettet worden und sind wir daher, um uns eine Vorstellung von dieser „neueren" attischen Komödie zu bilden, auf die Nachbildungen derselben durch die römischen Komöden Plautus und Terenz angewiesen.

3) Satyrspiel, Hilarodie, Mimen. Das Satyrspiel (σάτυροι, **drama satyricum**) bildete, ebenfalls aus den Chorgesängen der Dionysien hervorgegangen, eine Art von Mittelglied zwischen Tragödie und Komödie. Seine Eigenthümlichkeit war, daß der Chor in ihm aus Satyrn- und Silenenmasken bestand, welche charakteristische Tänze mit ihren Scherz- und Spottgesängen verbanden; der Stoff der Handlung war ein mythologisch-heroischer, die Dauer derselben sehr kurz, die Scenerie eine wildlandschaftliche, die Entwickelung der Fabel höchst einfach. Seine kunstmäßige Ausbildung soll das Satyrdrama dem Pratinas von Phlios verdanken. Das einzige vollständig auf uns gekommene Stück dieser dramatischen Gattung ist der „Kyklops" des Euripides. Die Hilarodie (ἱλαρῳδία) und die Phlyakographie (φλυακογραφία), letztere erfunden von Rhinthon aus Tarent (um 300) sind uns nur vom Hörensagen bekannt und sollen im komischen Versmaße geschriebene Parodieen

---

Blepyros.

Was das Neue betrifft, befürchte nur nichts! Von Regierungsmaximen erscheint uns
Nur die eine „Das Neu'ste das Beste!" probat; alles Alte verachten wir gründlich.

Praxagora.

Nun wohlan denn! Es falle mir niemand ins Wort und störe mich nicht in der Rede,
Bis er meine Gedanken vernommen und klar den entwickelten Plan sich gemacht hat.
Hört! Alles wird künftig Gemeingut sein und alles wird allen gehören,
Sich ernähren wird einer wie alle fortan, nicht Reiche mehr gibt es noch Arme,
Nicht besitzen wird dieser viel Jucharte Lands und jener kein Plätzchen zum Grabe,
Nicht Sklaven in Meng' wird halten der ein' und der andre nicht einen Bedienten,
Nein, allen und jeden gemeinsam sei gleichmäßig in allem das Leben!
. . . . Zuvörderst erklär' ich die Aecker
Für Gemeingut aller, auch Silber und Gold und was alles der Einzelne sein nennt.
Aus Mangel wird nie mehr ein Mensch sich vergeh'n; denn alles ist Eigenthum aller,
Brot, Kuchen, Gewänder, gepöckeltes Fleisch, Wein, Erbsen und Linsen und Kränze —

u. s. w. in der alten Litanei des Unsinns, welcher heute wieder als neueste Weisheit von Gaunern den Gimpeln aufgetischt wird.

des tragischen Stils gewesen sein. Die Mimen (μῖμοι) endlich waren, unter den sicilischen Griechen entstanden, dramatische Stegreifgedichte, welche ihren Stoff aus dem Volksleben nahmen und in leichtgeschürzten Possen das Treiben von Zechbrüdern, Verliebten, Kupplern u. dgl. m. darstellten. Hauptdichter der mimischen Gattung war Sophron aus Syrakus (420), der von den Alten, besonders von Platon, sehr geschätzt wurde.

---

6) Bukolische Dichtung.

Die bukolische Poesie (von βουκολεῖν, weiden, hüten, schäfern) war in der Zeit, in welcher die großartigen epischen, lyrischen und dramatischen Formen der griechischen Poesie bereits der Vergangenheit angehörten, noch die erfreulichste Aeußerung dichterischer Bestrebungen. Der Grundton der Bukolika ist der erotische und mit der Schilderung des Gefühles der Liebe wird die Beschreibung schäferlichen Lebens verwoben; daher der Name Gattung (μέλη βουκολικά). Die Liebe wird hier gleichsam als ein Privilegium der Hirtenwelt dargestellt und der Dichter setzt die Einfachheit und Natürlichkeit schäferlicher Sitten und Gebräuche, wie die ländliche Ruhe und Abgeschiedenheit, dem Geräusch und der Verschrobenheit des Stadtlebens gegenüber. Idyll (εἰδύλλιον, eigentlich ein Bildchen) hieß das Hirtengedicht vornehmlich dann, wann es zu einem genrebildartigen Gemälde thatsächlicher Zustände sich abrundete. Die Erfindung des Hirtengesangs wird dem sagenhaften Hirten Daphnis zugeschrieben, die Heimat idyllischer Poesie aber ist Sicilien und ihre Verwandtschaft mit der mimischen nicht zu verkennen. Der Einfluß von Sophrons Mimik auf Theokritos aus Syrakus (um 280 v. Chr.), welcher, nach Stesichoros aus Himera, als Vollender der bukolischen Form und Hauptpoet der Gattung auftrat, liegt am Tage. Seine 30 im dorischen Dialekt geschriebenen Idyllien sind weitaus die lieblichsten Früchte des alexandrinischen Spätsommers der griechischen Poesie und neben seinen eigentlichen Hirten- und Fischergedichten, unter welchen das 27., betitelt „Die Schäferhochzeit," an psychologischer Wahrheit und dramatischem Gang alle andern überragt, ist insbesondere auf das fünfzehnte seiner Idyllien („Die Syrakuserinnen") zu verweisen, welche Ellissen (Polyglotte d. europ. Poesie, I., 124) gerechterweise das frischeste Bild des geselligen Lebens nennt, das wir aus dem gesammten Alterthum besitzen. Von der Bukolik des Bion und des Moschos, welche Zeitgenossen des Theokritos gewesen sein sollen, sind nur einzelne, meist fragmentarische Proben auf uns gekommen: beide waren übrigens im Alterthum hochangesehen.

---

7) Geschichtschreibung und Redekunst.

Es ist der natürliche Verlauf der Kultur, daß sich die Prosa erst langsam aus der Poesie hervorbildet, in welcher die Völker stets und überall ihre ursprünglichen Empfindungen und Gedanken ausdrücken. Anfänglich waltet Phantasie und Gefühl ausschließlich und erst dann, wann die geistige Entwickelung an Umfang und Vielseitigkeit zugenommen hat, tritt die verständige Reflexion hinzu und schafft sich in der Prosa eine ihr entsprechende Form. Wie sich nun die Prosa der Hellenen zuerst bildete und welche Männer bei dieser Bildung besonders thätig waren, ist nicht klar; denn die Nachricht, daß zuerst Pherekydes philosophische Maximen in prosaischer Form aufgezeichnet habe, ermangelt der historischen Erhärtung. Mit desto größerer Bestimmtheit aber darf angenommen werden, daß die Prosa zuerst als Geschichtschreibung in die Literatur eingeführt wurde, denn diese hängt mit der epischen Dichtung genau zusammen und der Epiker ist der natürliche Vorgänger und Anreger des Historikers.

Die Anfänge der historischen Kunst der Hellenen zeigen die Mythographen (Logographen), deren Stil noch ein vorherrschend dichterischer war und welche die Mythen und Sagen des Heroenzeitalters etwa in der Art unserer ältesten Chronikschreiber erzählten. Hauptsächlich nahmen sie auf die genealogischen Verhältnisse der Vorzeit Rücksicht und ihre vornehmste Quelle waren die kyklischen Dichter. Genannt werden als solche Mythographen, von deren Arbeiten indessen nur sehr weniges übriggeblieben: Kadmos aus Milet, Hekatäos aus Milet, der Aeolier Menekrates, Eugeon von Samos, Charon von Lampsakus, Dionysios von Milet, Pherekydes aus Leros, Xanthos aus Sardes, Hippys aus Rhegium, Hellanikos von Lesbos u. a. Diese Männer verhalten sich zum Herodotos, dem eigentlichen Vater der Historiographie, wie sich die vorhomerischen Sänger zu Homer verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß über die Persönlichkeit Herodots kein Zweifel walten kann. Herodotos (um 484 v. Chr. zu Halikarnassos geboren) ist der Homer der Prosa. Der epische Ton und die dichterische Weltanschauung schlagen in seiner Völkergeschichte, deren Glanzpunkt die Darstellung der Perserkriege ist, stark vor; er läßt der Mythe und dem Märchen noch ihr poetisches Recht angedeihen und wie sehr er auch nach Treue strebt, so ist seine Geschichte dennoch mehr ein kindlich-naives Erzählen, denn eine auf kritischer Prüfung des Ueberlieferten beruhende Gliederung der Thatsachen. Das Alterthum bezeugte die Achtung, die es vor Herodots Werk hatte, dadurch, daß es den 9 Büchern desselben die Namen der Musen vorsetzte und auch die moderne Kritik hat dem alten Forscher seinen Ehrennamen eines „Vaters der Geschichte" dankbar bestätigt. Herodot bildet den Uebergang von der Mythographie zu der Geschichtschreibung, wie sie uns in der „Geschichte (der ersten 21 Jahre)

des peloponnesischen Krieges" (8 Bücher) von Thukydides als vollendete historische Kunst vor Augen tritt. Thukydides (geb. 471 zu Athen, philosophisch gebildet, als Staatsmann und Feldherr thätig) soll durch die Bewunderung Herodots, welchen er als Knabe an einem Nationalfest zu Olympia unter dem Zujauchzen der Hellenen einen Theil seines Geschichtewerkes vorlesen hörte, zur Geschichtschreibung angeregt worden sein. Die herodot'sche Naivetät hat aber bei ihm schon einem vollständig organisch-gegliederten Pragmatismus Platz gemacht. Man sieht es seinem Werke leicht an, daß es von einem Manne herrührt, dem durch genaue Bekanntschaft mit den menschlichen Verhältnissen überhaupt und dem politischen Getriebe insbesondere, sowie durch Betheiligung an den Staatsgeschäften die poetischen Illusionen frühzeitig abhanden gekommen waren und der also den Verlauf der Geschichte nicht, wie Herodot, dem Walten der Gottheit, sondern vielmehr der Wechselwirkung der menschlichen Leidenschaften zuschreiben mußte. Gründlichkeit der Forschung, Gediegenheit des Urtheils, Kraft der Darstellung, Schwung der Gedanken und Plastik der Charakteristik berechtigen den Thukydides, für alle Zeit ein Muster der Geschichtschreibung zu sein, und bei ihm vornehmlich zeigt sich, was die Historiker der Alten so groß erscheinen läßt, daß sie nämlich von ihrem heimatlichen Staatsleben ausgingen, alles auf dasselbe bezogen und so ihr Vaterland und Volk gleichsam zum Centrum der Welt machten. Das Werk des Thukydides über den peloponnesischen Krieg, d. h. die Geschichte seiner Zeit, ward fortgesetzt durch Xenophon (geb. 444), einen vielseitigen Schriftsteller, der, auch im philosophischen und ökonomischen Fache thätig, seinen Meister Sokrates so liebenswürdig beschrieben hat („Denkwürdigkeiten [ἀπομνημονεύματα] des Sokrates"). Die Höhe des Thukydides erreicht er jedoch bei weitem nicht und man hat nicht unrichtig gesagt, er verhalte sich in der historischen Kunst zu diesem Meister, wie sich in der dramatischen Euripides zum Sophokles verhält. Das Gefällige herrscht bei ihm vor, die Tragweite des staatsmännischen Blickes seines Vorgängers, sowie die plastische Bestimmtheit von dessen Gestalten fehlt; dagegen ist seine Darstellung äußerst anmuthig und einfach schön, was seine Fortsetzung des Thukydides (Ἑλληνικά) und seine Geschichte des Rückzugs der 10,000 Mann griechischer Hilfstruppen in dem Kriege des jüngeren Kyros gegen Artaxerxes (Ἀνάβασις) mit zu den gelesensten Geschichtewerken des Alterthums stellt. Schwächer ist seine Kyropädie (Κύρου παιδεία), eine Art historisch-pädagogischen Romans.

Ein leidiges Zurücksinken der Geschichtschreibung in die Mythographie bezeichnet Ktesias, der eine Geschichte Indiens und Persiens schrieb, und mit Philistos, Theopompos und Ephoros beginnt die rhetorisirende Manier in der Historiographie und zugleich das Vertauschen des nationalen Bodens mit dem Felde der Universalgeschichte, was eine Folge des Zerfalls des griechischen Staatslebens war. Die Züge und Thaten Alexanders des

Großen eröffneten derartigen Bestrebungen neue Bahnen, welche besonders von den Historikern Kallisthenes, Herakleides, Anaximenes, Hieronymos, Klitarchos, Marsyas, Diodotos, Eumenes, Duris, Nymphis, Hekatäos, Berosos, Manethon, Timäos, Phylarchos verfolgt wurden. Diese und andere Geschichtschreiber ihrer Art sind nur spärlichen Fragmenten nach bekannt. Mit der Ausbreitung der Römerherrschaft über Hellas verschwand der griechische Geist immer mehr, wie aus der Literatur überhaupt, so auch aus der Geschichtschreibung. Die Universalhistorie nahm den Platz der nationalen entschieden ein, und da die römische Geschichte allmälig Weltgeschichte zu werden begann, so wurde Rom zunächst Mittelpunkt der Historiographie, wie in der „Allgemeinen Geschichte (*ἱστορία καθολική*)" des Polybios aus Megalopolis (um 210—200 v. Chr.), von deren 40 Büchern uns jedoch leider nur die 5 ersten vollständig erhalten sind. Polybios ist durchaus gediegener Pragmatiker und gewissenhafter Chronolog. Viel niedriger stehen Diodoros aus Sicilien, Zeitgenosse des Cäsar, und Dionysios aus Halikarnassos (um 66 v. Chr.), ebenfalls mit der römischen Geschichte beschäftigt. Der gelehrte Jude Flavius Josephus (geb. 37 n. Chr.) lieferte in griechischer Sprache wichtige Werke über die Alterthümer und über den Untergang seines Volkes (*Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία*, *Ἰουδαϊκὴ ἱστορία*). An die bessere Zeit der griechischen Geschichtschreibung erinnert Plutarchos aus Chäroneia (50—120 n. Chr.) durch sein berühmtes Werk „Vergleichende Biographieen (*βίοι παράλληλοι*)," das ihn auch in der modernen Welt zu einem der populärsten Autoren gemacht hat. Nach ihm trat ein immer rascheres Sinken des historischen Stils ein; so in des Flavios Arrianos (geb. um 124 n. Chr.) „Geschichte Alexanders," so des Appianos „Römischer Geschichte," die übrigens für einige Partieen derselben Hauptquelle ist, weil die von Appian benützten Historiker verloren gegangen, wie auch das historisch-archäologische Werk des Pausanias (wahrscheinlich um 170 oder 180 n. Chr.) über Griechenland (*περιήγησις Ἑλλάδος*), mit der gehörigen Vorsicht gebraucht, manchen schätzenswerthen Nachweis zu ertheilen vermag. Als der letzte beachtenswerthe griechische Geschichtschreiber vor dem Eintritt der byzantinisch-christlichen Zeit ist zu betrachten Herodianos (170—240), welcher in 8 Büchern die römische Geschichte vom Tode des Mark Aurel an bis zur Zeit Gordians III. schrieb. Von größter Wichtigkeit für die Kaiserzeit würde des etwas älteren Kassius Dion (um 155) „*ἱστορία ῥωμαϊκή*" sein, wenn von den 80 Büchern derselben mehr erhalten wäre als Bruchstücke und von einem unfähigen byzantinischen Mönche verfertigte Auszüge, die an Genauigkeit, Zuverlässigkeit und gesundem Urtheil schweren Mangel leiden.

Ein Staatsleben, wie es das hellenische in seiner Blüthezeit war, mußte nothwendig auf politische Beredsamkeit einen hohen Werth legen. Die fort-

während Reibung der Parteien, die republikanische Gewohnheit, alles den Staat und die Rechtspflege Betreffende auf öffentlichem Markte zu verhandeln, machten die Aneignung eines schlagfertigen, dem griechischen Schönheitsinn entsprechenden freien Vortrags für jeden, der sich an der Lenkung der Staatsgeschäfte betheiligen wollte, zu einer unbedingten Nothwendigkeit. Die Entwickelung des Redetalents wurde zu Athen in die Sphäre der Kunst erhoben (Rhetorik) und vornehmlich in den Schulen der Sophisten gelehrt. Solche Rhetoriker waren Protagoras und Gorgias (427 v. Chr.), deren Stellung, Thun und Treiben man vielleicht am besten kennzeichnet, wenn man sie mit den advokatischen und publizistischen Rabulisten unserer eigenen Zeit vergleicht. Denn wie diese, hatten es auch jene in der grundsatz-, ehr- und schamlosen Wortjonglerie und Redecharlatanerie glücklich so weit gebracht, daß sie heute in den Koth traten, was sie gestern zu den Sternen erhoben hatten, oder umgekehrt, und daß sie im Handumdrehen aus weiß schwarz und aus schwarz weiß machten. Von edlerem Schlage waren die eigentlichen attischen Staats-, Gerichts- und Schulredner Antiphon (479—411), Antokides (467—391), Lysias (458—378), Isäos (420—348), Lykurgos der Athener (404—323) und Isokrates (436—338). Unter den 21 auf uns gekommene Reden des letztgenannten sind der „Panegyrikos," worin die Hellenen zur Eintracht ermahnt wurden, und die Preisrede auf Athen („Panathenaikos") die berühmtesten. Aber man merkt sofort, daß man es nicht mit einem geborenen Redner, sondern mit einem künstlich gebildeten Rhetor zu thun hat, nicht mit gehaltenen, sondern mit geschriebenen Reden, welche ungeachtet ihres feingedrechselten Periodenbau's, ihrer Rundung und ihres Schmuckreichthums nach der Schule schmecken, ermüden und erkälten. Ganz anders ist die Wirkung der aus dem Alterthum herabgekommenen Reden des Demosthenes (geb. 383 oder 381 v. Chr.). Man zählt deren 61 auf, allein es sind unechte darunter gemischt. Demosthenes war anerkannt der größte Redner der antiken Welt und er war mehr als ein großer Redner, er war ein großer Mann im Voll- und Hochsinn des Wortes, ein Prinzipmann edelsten Schlages, ein Patriot von lauterster Tugend, der letzte große Staatsmann Athens. Seine ganze Erscheinung kann uns veranschaulichen, was es heißen will, wenn man von einem „antiken Charakter" spricht. Das auszeichnende Merkmal der demosthenischen Reden ist, daß sie gar nicht rhetorisch, d. h. nicht gekünstelt sind. Es ist allerdings große Kunst in ihnen, größte Kunst; aber die Kunst hat in diesen Meister- und Musterreden jenen Grad von Vollendung erreicht, wo sie wieder zur Natur wird. Schlicht, sachgemäß und sachkundig fließen sie dahin, vornehm im besten Sinne und doch zugleich ganz volksmäßig, durch das Stahlband einer unbeugsamen und unbeirrbaren Logik zusammengehalten, einschneidend und durchschlagend wie das beste Schwert, welches jemals gezogen wurde. Was aber die außerordentliche Wirkung, die sie noch jetzt hervor-

bringen, vor allem erklärt, ist, daß sie durchweg fühlbar machen, in der Person ihres Urhebers sei großes Genie mit einem großen Charakter unauflöslich verbunden, Talent und Kunst seien hier auf sittliche Kraft unentweglich basirt gewesen. Im Frühjahr von 351 ist Demosthenes zuerst mit ganzer Entschiedenheit an die große Aufgabe seines Lebens herangetreten und hat seine weltgeschichtliche Rolle eröffnet, indem er die erste seiner „Philippiken," die erste jener herrlichen Reden hielt, welche die Rettung von Athen und Hellas vor den Eroberungs- und Unterjochungsplanen des makedonischen Philippos zum Zwecke hatten. Nachdem der ganze heldische Kampf seines Lebens als erfolglos sich herausgestellt hatte, nachdem, wie es gewöhnlich, wenn nicht immer, in der Welt geschieht, Vernunft und Recht der Gewissenlosigkeit, Schurkerei und Gewalt erlegen waren, entzog sich Demosthenes im Jahre 322 im Tempel des Poseidon auf Kalauria durch freiwilligen Tod der Schmach der Hinmordung oder der in seinen Augen noch größeren der Begnadigung durch den makedonischen Tyrannen Antipater. Gegen Demosthenes war als Redner-Intrikant bekanntlich insbesondere der an König Philipp verkaufte Aeschines thätig gewesen, ein begabter Schuft, so ein Mensch, der, falls er in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gelebt hätte, ohne Zweifel den um den eisernen Stier des Erfolg-Rechts hertosenden Kankan der liberalen und reformjüdlichen Realservilen mitgetanzt haben würde. . . . . . Den Demetrios Phalereus (st. 283) haben die Alten als den letzten Träger „attischer" Beredsamkeit bezeichnet.

---

8) Nachblüthe der griechischen Literatur.

Mit dem Uebergange Griechenlands in das makedonische Weltreich hörte Athen auf, die Heimat der Kunst und Wissenschaft zu sein, und die geistige Thätigkeit koncentrirte sich vornehmlich in Alexandria, wo die Ptolomäer, welche sich von der Hinterlassenschaft Alexanders des Großen Aegypten angeeignet hatten, der Gelehrsamkeit eine sichere Stätte bereiteten und ihr in einer sehr reichen Bibliothek, die über 700,000 Rollen enthalten haben soll, erwünschte Hülfsmittel darboten. Ich sage der Gelehrsamkeit, denn diese war jetzt an die Stelle der Hervorbringung getreten. Das Schaffen hatte aufgehört, das Kritisiren, Einregistriren, Kommentiren begann. Die Dichtkunst, wo sie sich regte, war entweder eine gelehrte und ängstliche Nachkünstelung der großen Werke früherer Zeit oder sie wurde durch den Versuch, orientalische und hellenische Elemente zu verbinden, zu einem unerquicklichen Mischmasch.

In der ersteren Richtung hinterlassen nur wenige der alexandrinischen Poeten einen günstigen Eindruck, unter ihnen vornehmlich der Epiker Apol-

lonios der Rhodier (240 v. Chr.), der in seinem Heldengedicht, „Die Argonautenfahrt (Ἀργοναυτικά)," mit Geschmack und Geist homerische Einfachheit anstrebt. Einzelnheiten gelingen ihm ganz gut, allein dem Ganzen fehlt Einheit und eine durchgreifende Grundidee. Auch er legt, wie alle diese Alexandriner, seine Gelehrsamkeit gern an den Tag, jedoch mit mehr Geschick als die übrigen. Neben und nach Apollonios werden als Epiker genannt Euphorion aus Chalkis, Rhianos aus Kreta, Musäos aus Ephesus u. a. Im byzantinischen Zeitalter flackerte die Flamme epischer Begeisterung noch einmal auf und erzeugte einige Dichtungen, welche einer besseren Periode würdig waren. So das Heldengedicht, „Die Fahrten des Dionysos (Διονυσιακά)," von Nonnos aus Pannopolis (verm. um 400 n. Chr.), und das erotisch-epische Gedicht, „Hero und Leandros" von dem Grammatiker Musäos (wahrsch. um 500), ein echter Edelstein, der aus der christlichen Zeit noch einmal das volle Licht hellenischer Schönheit hervorblitzt. Dagegen sind die epischen Arbeiten des Kointos (Quintus) aus Smyrna (um 470 n. Chr.) und des Koluthos von Lykopolis (um 500) dürre und langweilige Nachahmungen Homers.

Früher schon hatte die erzählende Poesie sich im Märchen und Roman neue Formen gesucht, denn selbst das faltenreiche Gewand des Hexameters war der ins Weite und Breite strebenden Zeit nicht mehr bequem genug. Dazu kamen die Einflüsse orientalischer Dichtung und Mystik, welche sich ja auch im Neuplatonismus wirksam zeigten, in diesem letzten, verzweifelten und mißlungenen Versuch der griechischen Philosophie, den eingetretenen Bruch zwischen Geist und Natur, die dem echten Hellenenthum noch unbekannten, jetzt aber schroff sich darstellenden Gegensätze von Subjekt und Objekt, Mensch und Gott, zu überwinden. In der griechischen Märchen- und Romandichtung erscheinen die letzten spärlichen Reste der verschwundenen bessern Poesie, vereinigt mit den unklaren, gährenden Elementen einer anbrechenden neuen Zeit.[1]) Die Liebe, bald krankhaft-empfindsam, bald grob-sinnlich geschildert, wird Hauptgegenstand der Darstellung. So in den milesischen Märchen, welche Aristides aus Milet aufgebracht haben soll; so in den Liebesgeschichten und Geschichtchen des Parthenios von Nikäa (30 v. Chr.), in den zotigen „Verwandlungen" des Lukios von Paträ und in den romanhaften Reiseschildereien des Antonios Diogenes und des Syrers Jamblichos (im 2. Jahrh. n. Chr.). Zur Romanschreibung edleren Stils hatte schon Xenophon durch seine „Kyropädie" die Bahn gebrochen. Indessen fand der Roman erst im 4. Jahrhundert n. Chr. begabtere Pfleger. Der vorzüglichste darunter

[1]) Ueber die griechische Novellistik vgl. B. Erdmannsdörffer: „Das Zeitalter der Novelle in Hellas," 1870.

war Heliodoros aus Emesa, Bischof zu Trikka in Thessalien (gegen das Ende des 4. Jahrh.), dessen „Aethiopische Geschichten (Αἰθιοπικά)“ gewissermaßen als der Grundstock der Romanliteratur anzusehen sind, welche in der modernen Welt so außerordentlich einflußreich geworden ist. Sittlicher Adel zeichnet den Inhalt, Klarheit und Anmuth die Form dieses Musterwerkes aus. Die Gattung des Hirtenromans wurde durch den Verfasser des Romans „Daphnis und Chloe,“ als welcher, wahrscheinlich irrthümlich, ein gewisser Longos (um 400 n. Chr.) genannt wird, in die Literatur eingeführt. Unbedeutendere Romanschreiber waren Achilleus Tatios, Xenophon aus Ephesus, Chariton aus Aphrodisias, der Aegypter Eumathios oder Eustathios u. a. Eine Nebenart des Romans bildeten die „erotischen Briefe,“ welche für die Sittengeschichte jener Zeit werthvoll sind; Alkiphron (um 150 n. Chr.) und sein späterer Nachahmer Aristänetos haben solche Liebesbriefe verfaßt.

Die Unterhaltungsliteratur hatte inzwischen angefangen, auch ernstere Dinge in ihren Bereich zu ziehen und besonders philosophische Doktrinen dem großen Publikum mundgerecht zu machen. Schriftstellerei dieser Art wurde von den Sophisten geübt, deren polygraphische Bestrebungen man füglich als die Journalistik des Alterthums bezeichnen kann. Der aus den besten Zeiten von Hellas herstammende, später aber unendlich vervielfachte Brauch, Geistesprodukte öffentlich vorzulesen, mußte dieser Publizistik die mangelnde Presse ersetzen. Witzige Kritik der religiösen und philosophischen Vorstellungen, satirische Zeichnung der zeitgenössischen Lebens- und Geistesrichtungen, vermischt mit abenteuerlichen Geschichten und mit Schweinigeleien, bildeten den Inhalt dieser Schriftstellerei, der sich den Regeln einer glatten Rhetorik gemäß formte. Die Anzahl derartiger Publizisten war sehr groß, besonders zu der Zeit, als die griechische Literatur unter dem aufmunternden Schutze gebildeter römischer Kaiser, wie Hadrians und der beiden Antonine, einen milden Spätsommer erlebte. Jedoch ragt aus dem Schwarm der späteren Sophisten nur Lukianos aus Samosata in Syrien (verm. geb. 117 n. Chr.) ehrenvoll hervor. Lukianos war ein wahrhaft genialer Mensch und eines besseren Zeitalters würdig; seine zahlreichen Schriften offenbaren eine große Frische, Beweglichkeit und Schärfe des Geistes und sprudeln von Witz und Bosheit, sein Stil ist rein und polirt, ohne affektirt zu sein. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit des köstlichen Spötters weiß ich in Kürze nur damit zu charakterisiren, daß ich ihn den Voltaire seiner Zeit nenne, weil er geistvoll und witzig wie keiner seiner Zeitgenossen den Zersetzungsprozeß der antiken Gesellschaft aufzeigt.

Hiemit sei die Uebersicht der hellenischen Literatur beschlossen. Was die Schriftstellerei der mittelalterlich-byzantinischen Zeit angeht, so werde ich die nöthigen Notizen der Besprechung der neugriechischen Literatur einleitend vorausschicken.

II.

Rom.[1])

Die Literatur der Römer ist keine naturwüchsige, sondern nur ein abgeblaßter Widerschein der griechischen. Auch eine Fortsetzung der griechischen könnte man die römische Literatur nennen, denn Rom fing die erbleichenden Stralen der hellenischen Schönheitsonne auf, um sie, wenn auch mit verminminderter Helle und Glut, über Italien leuchten zu lassen, als sie in Hellas längst untergegangen war. Zwischen der mythischen Geschichte Roms und seiner Literatur existirt kein Zusammenhang. Die römische Literatur ist daher nicht national, sie hat sich nicht auf der volksmäßigen Basis eines einheimischen Heroenthums aufgebaut wie die griechische, weßwegen sie auch nie Volkssache geworden, sondern stets mehr ein bloßer Luxusartikel geblieben ist, ein Spielzeug in den Händen der Vornehmen und Reichen, während der Dauer der Republik ohne Geltung, zur Kaiserzeit eine höfische Kunst. Die Römer waren kein künstlerisches, sondern ein durch und durch politisches Volk. Die Idee des Staates verschlang bei ihnen alle übrigen und in der unbedingten, und bewußten Geltendmachung dieser Idee, von welcher das Streben nach Weltherrschaft nur eine logische Konsequen zwar, erscheint Rom nicht nur äußerlich groß, sondern gewissermaßen auch poetisch, wie denn Virgil an einer bekannten Stelle seiner Aeneis die stolze Mission des Römerthums in unsterblichen Worten ausgesprochen hat.[2])

---

[1]) Hauptwerke über die römische Literatur sind: Histoire de la litérat. romaine par Fr. Schoell, 1815; Grundriß der röm. Lit. von G. Bernhardy, 1830, 4. Bearbeitung 1865; Geschichte der röm. Lit. von J. Chr. F. Bähr, 1828; Vorlesungen über die Geschichte der röm. Lit. von F. A. Wolf, 1832; Handbuch der lat. Literaturgeschichte von R. Klotz, 1845; Geschichte der röm. Literatur von W. S. Teuffel, 1870. Zu vergleichen sind die oben (bei Hellas) angeführten Werke archäologischen Charakters und die meisterhaften literarischen Abschnitte in Mommsens „Römischer Geschichte."

[2]) „Excudent alii spirantia mollius aera —
Credo equidem — vivos ducent de marmore vultus,
Orabunt causas melius coelique meatus
Describent radio et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento!
Haec tibi erunt artes: pacisque inponere morem,
Parcere subjectis et debellare superbos.
(Andere werden die athmenden Erz' anmuthiger glätten,
Werden, ich weiß, anbilden lebendige Züge dem Marmor,
Werden beredsamer sein vor Gericht und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab' und der Stern' Aufgänge verkünden.
Du sei, Römer, bedacht, weltherrschende Macht zu verwalten!
Solcherlei Kunst sei dein; dann friedliche Sitte zu ordnen,
Wer sich ergab, zu verschonen, und Trotzige niederzukämpfen!)"
Aen. VI, 847—53.

Indem sich aber alle Kräfte anspannten, um den römischen Begriff vom Staat zu verwirklichen, mußte die Geistesthätigkeit der Römer eine ausschließlich praktische Richtung nehmen, welche die Entwickelung eines künstlerischen Bewußtseins, wie es die Hellenen durchdrang, von vornherein abschnitt. Der Römer wurde von Kindheit an streng und hart für den Pragmatismus seines Volkes erzogen, welcher der Phantasie nur insofern ein Recht einräumte, als sie eine eroberungsdurstige war. Eine eigenthümliche Mythologie, eine selbstständige Heroensage besaßen die Römer nicht oder wenigstens kamen sie nicht dazu, die Anfänge beider im nationalen Geiste zu entwickeln. Die Religion war bei ihnen eine Sache der Staatspraxis, die sich gegen die verschiedenartigsten Kultusformen gleich tolerant bewies, und sie adoptirten die hellenische Mythologie, wie sie das griechische Alphabet adoptirten; jene, wie dieses erschien ihnen zweckdienlich. Als sodann bei steigender Macht auch der Trieb nach geistigem Genuß sich einfand und Dichter aufstanden, mochten diesen die etwas zweideutigen Anfänge des Römerthums doch gar zu roh und unschön erscheinen, verglichen mit der herrlichen Heldensage der Griechen, und so suchten sie diese ohne weiters in Rom einzubürgern, um so mehr, da sie mit praktischem Blick erkannten, es sei beim Mangel homerischer Schöpferkraft, welche sie schlechterdings nicht besaßen, durchaus unmöglich, aus den italischen Zuständen etwas Rechtes zu machen. Unfähig, der Kultur eine nationale Grundlage und Gestaltung zu geben, wie sie die Hellenen in ihrem Epos besaßen, bemächtigte man sich der griechischen Bildung, wie man sich der griechischen Kunstschätze bemächtigte, als einer guten Beute und verwandte sie zum Schmuck des geselligen Lebens.

In die Masse drang diese Bildung und ihr Produkt, die römische Literatur, niemals. Wie ihr griechisches Muster als Modeartikel in Rom eingeführt wurde — und zwar zum großen Verdruß und trotz der Abwehr der Vertreter echter Römergesinnung — so blieb auch die römische Poesie stets Sache der feinen Welt und Lebensart, eine geistige Feinschmeckerei, welche dem eigentlichen Volke den angestammten Geschmack an der groben Kost der Thierhetzen und Gladiatorenkämpfe nicht verleiden konnte. Ein sophokleisches Trauerspiel war in Hellas ein Nationalgenuß, an dem alle Klassen der Gesellschaft theilnahmen, zu Rom aber wurde alle höhere Dichtung nur von den exklusiven Kreisen genossen; in Griechenland hatten ein Sokrates, ein Platon und Aristoteles angesichts eines ganzen Volkes ihre philosophische Gedankenwelt erschlossen, bei den Römern aber barg sich die Philosophie in den Villen einsamer Denker. Nur solche Fächer der Wissenschaft und Kunst, welche, wie die Geschichtschreibung und Jurisprudenz oder die Staats- und Gerichtsberedsamkeit, mit dem politischen Leben in genauem Zusammenhange standen, oder eine solche Gattung der Poesie, die, wie das lehrhafte Gedicht, der praktischen Tendenz der Römer entsprach, nahmen einen selbstständigeren Aufschwung. Im Uebrigen ist Nachahmung

der Charakter der lateinischen Literatur, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, daß sich die Nachbildung griechischer Vorbilder in den bedeutenderen der römischen Dichter zu einem hohen Grade von Schönheit emporgerungen hat und daß diese Dichter, obwohl sklavische Nachbildner der fremden Formen, vorherrschend von der Idee der weltgebietenden Roma getragen wurden, was einer derselben, Horaz, in dem Wunsche manifestirte, der Sonnengott möge nie Größeres schauen können als Rom.[1]) Doch war es ebenfalls Horaz, welcher, ächtrömisch, auch die Dichtkunst ausdrücklich auf das Nützlichkeitsprinzip zurückführte und den „gelinden Wahnsinn," als welchen er die Poesie bezeichnete, damit entschuldigte, daß denn doch die von demselben Besessenen, die Dichter, nicht nur harmlose, sondern auch nützliche Mitglieder der Staatsgesellschaft seien.[2])

---

[1]) „Alme Sol, curru nitido diem qui
Promis et celas, aliusque et idem
Nasceris, possis nihil urbe Roma
Visere maius." Carm. saec. 9—12.

Der Sonnengott hätte aber auf seiner Bahn unschwer Besseres, Edleres, wahrhaft Größeres schauen können, als die Welträuberhöhle Rom gewesen ist. Der Grundstock des Römerthums war und blieb die Rohheit. Darum hat die aus Griechenland mit anderem Raub importirte Bildung auf die Römer nicht veredelnd, sondern nur entsittlichend gewirkt. Im Uebrigen wird der schulzopfige Afterglaube an die Römergröße mehr und mehr als solcher erkannt und gewerthet. Hat doch ein eifrigster Bewunderer der „Römertugenden," hat doch Niebuhr selbst sich nicht enthalten können, zu sagen, daß in Rom „von den ältesten Zeiten her die furchtbarsten Laster herrschten, unersättliche Herrschsucht, gewissenlose Verachtung des fremden Rechts, gefühllose Gleichgiltigkeit gegen fremde Leiden, Geiz, Raubsucht und eine ständische Absonderung, aus der nicht allein gegen den Sklaven oder den Fremden, sondern auch gegen den Mitbürger oft unmenschliche Verstockung eintrat."

[2]) „Hic error tamen et levis haec insania quantas
Virtutes habeat, cet. — Epist. II, 1, v. 118 seq.
Wie viel Herrliches werde bewirkt durch diesen gelinden
Wahnsinn, höre die Gründe! Es ist wohl selten des Dichters
Geist habsüchtig, er liebt nur Verse, für Verse erglüht er,
Güterverlust, Brandschaden, Entlaufen der Sklaven belacht er;
Nie den Genossen und nie Unmündigen, die ihm vertraut sind,
Sinnet er Trug; er nährt sich von Hülsengewächsen und Schwarzbrot.
Ist er zum Krieg untüchtig und träge, so nützt er der Stadt doch,
Wenn du gestehst, daß oft durch Kleines gedeihe das Große.
Früh schon bildet der Dichter des zarten und stammelnden Knaben
Mund und wendet das Ohr ihm weg von der Rede des Pöbels.
Bald wirkt mächtig er ein aufs Herz, durch freundliche Lehren
Störrigen Sinn umwandelnd und Zorn austilgend und Mißgunst,
Edle Thaten erzählt er und stellet den Folgegeschlechtern
Leuchtendes Beispiel auf, Schwermüthige tröstend und Arme.
Wer wohl lehrte die Knaben und rein aufblühende Jungfraun
Fromme Gebete, wofern nicht schenkte den Dichter die Muse?"

1) Die römische Poesie.

In der ersten Periode derselben treffen wir noch eine nationale Regung in den Festgesängen einheimischer Liturgie, welche in dem rohen saturnischen Versmaß von dem Kollegium der arvalischen und salischen Priester (fratres Arvales, Salii, daher carmina Saliaria) vorgetragen und mit Musik und Tanz begleitet wurden. Dergleichen Festlieder gaben dann den Keim ab zu mimischen Darstellungen, zu dramatischen Stegreifspielen (Hochzeitspielen, carmina fescennina, schlüpfrigen Inhalts) und zu idyllischen Wechselgesängen (carmina amoebaea), in welchen übrigens Witz und Spott die Hauptrolle spielten.[1]) Noch mehr wurde diese Mimik entwickelt in den Atellanen, so genannt nach der oskischen Stadt Atella in Kampanien. Diese Atellanen waren volksthümliche Possenspiele, etwas züchtiger gehalten als die Fescenninen und ganz geeignet, einem nationalen Drama zum Fundamente zu dienen, da sich der pragmatische Römersinn von allen Dichtarten die dramatische noch am meisten gefallen lassen konnte.

Allein ein ungünstiges Geschick wollte, daß die gebildeteren Römer sich von den Anfängen einheimischer Poesie entschieden abwandten, sobald sie mit der griechischen bekannt wurden, und alles Heil in die Nachahmung der letzteren

---

[1]) Die Fescenninen sollen nach der südetruskischen Stadt Fescennium genannt sein. Horaz erzählt die Entstehung der volksmäßigen Lieder und Spiele, gibt aber auch an, wie die natürliche Entwickelung einer nationalen Komödie, deren Anfänge in den Fescenninen gegeben war, unterdrückt wurde (Epist. II, 1, 139): —

„Wackere Bauern einst, bei wenigem froh und zufrieden,
War in den Scheunen die Frucht und erlabten an festlichem Tag sie
Körper und Geist, der Mühsal trug, stets hoffend ihr Ende,
Brachten der Tellus zum Opfer ein Schwein und Milch dem Silvanus,
Blumen und Wein dem an flüchtige Zeit uns mahnenden Schutzgeist.
Hier nun bildete sich fescenninischer kecker Gesang aus,
Welcher in wechselnden Versen ergoß derb klingende Schmähung.
Jährlich erneute sich, willkommen dem Volke, das freie,
Heitere Spiel, bis beißender wurde der Scherz und, in offene
Wuth ausartend, sich frech eindrängte in edele Häuser,
Straflos drohend. Es fühlten den Schmerz die vom Zahne der Schmähsucht
Blutig Verletzten, das gleiche Geschick auch fürchteten andre,
Die er verschont noch hatte; doch bald war strenges Gesetz da,
Das Schmählieder verbot und bedrohte mit peinlicher Strafe.
Schnell nun stimmten den Ton sie um und die Furcht vor dem Stocke
Lehrte sie harmlos scherzen.“

setzten.[1]) Mit dem ersten kunstmäßigen Dichter Roms, mit Livius Andronicus (um 270 v. Chr.) erlosch daher die selbstständige Entwickelung der römischen Dichtkunst und das Beispiel des Genannten, der die Odyssee ins Latein übersetzte, nach griechischen Mustern, Tragödien und Komödien schrieb (nur wenige Bruchstücke sind davon übrig) und also die griechischen Kunstformen nach Rom zu verpflanzen begann, wurde stereotyp. Sein Zeitgenosse Cnejus Nävius (um 235 v. Chr.) dichtete ebenfalls griechisch geformte Trauer- und Lustspiele, außerdem ein episches Gedicht, in welchem er die Großthaten der Römer im ersten punischen Kriege verherrlichte. Auch von ihm sind nur Bruchstücke erhalten. Quintus Ennius (geb. 239 v. Chr. zu Rudiä in Kampanien) überflügelte seine beiden Vorgänger an Talent und Ruhm und ward von den Römern als der eigentliche Vater ihrer Kunstpoesie betrachtet. Er führte den griechischen Hexameter ein und verdrängte so den saturnischen Vers. Er versuchte sich in fast allen Gattungen der Dichtkunst; seine dramatischen Arbeiten scheinen jedoch nur freie Bearbeitungen griechischer Stücke gewesen zu sein. Hochberühmt war er als Epiker („Annalen" und „Scipio"), so daß man ihn den römischen Homer hieß. Der Verlust seiner Werke — (wir besitzen bloß Fragmente) — ist sehr zu bedauern, besonders deßhalb, weil sich aus ihnen der Kampf des römischen Nationalgeistes mit den fremden Formen, die ihm aufgedrungen wurden, deutlich hätte nachweisen lassen. Ennius' Schwestersohn Marcus Pacuvius (geb. 218 v. Chr.) und dessen jüngerer Zeitgenosse Lucius Attius (geb. 170 v. Chr.) galten den Römern als ihre vollendetsten Tragiker, der erstere vornehmlich durch Hoheit der Gefühle, der letztere durch Erhabenheit und Schwung der Sprache ausgezeichnet. Die von ihren Werken übrig gebliebenen Bruchstücke zeigen indessen deutlich, daß auch sie über die Nachbildungen griechischer Muster sich nicht zu erheben vermochten.[2]) Die Theilnahme des römischen Publikums

---

[1]) Ganz unbefangen berichtet Horaz in seiner vorhin citirten Epistel (156 fg.), daß das besiegte Hellas die Siegerin Roma bezwungen habe: —

„Hellas, bezwungen, bezwang den an Bildung dürftigen Sieger,
Tragend in Latiums rauhere Flur mildwirkende Künste.
So schwand roher saturnischer Vers und feiner Geschmack trieb
Herbes und Widriges aus, doch zeigten sich lange die Spuren
Früherer Derbheit noch und sind nicht völlig verschwunden.
Denn spät lenkte der Römer den Geist auf griechische Schriften
Und, von den punischen Kriegen ausruhend, begann er zu forschen,
Was sich von Sophokles, Thespis und Aeschylos ließe benutzen;
Bald auch sucht' er in Latiums Sprache sie würdig zu kleiden."

[2]) Außer den angeführten Tragikern schrieben noch Tragödien: Marcus Attilius, Titius, Q. T. Cicero (Bruder des berühmten Redners), Cassius, Severus, Lucius Varius, Asinius Pollio, Mäcenas, Julius Cäsar, Augustus, Ovidius Naso.

an den Erzeugnissen dieser Dramatiker scheint eine Zeit lang ziemlich groß gewesen zu sein; wenigstens setzt die Feststellung gewisser Klassen des Drama's ein lebhaftes Interesse voraus. Schon frühe nämlich schied sich in Rom die dramatische Dichtkunst in zwei bestimmte Arten, wobei griechischer Stoff und griechische Gewandung oder römischer Stoff und römische Gewandung maßgebend waren. Die **fabula crepidata** (Tragödie) und die **fabula palliata** (Komödie) hatten die griechische Heldensage und griechisches Leben zum Gegenstand, wogegen die **fabula praetextata** einen Stoff aus der römischen Geschichte tragisch behandelte und die **fabula togata** Scenen aus dem römischen Volksleben zur Komödie gestaltete.

Die **fabula palliata** (Komödie) hat bei den Römern von allen dramatischen Gattungen die kunstmäßigste Ausbildung erfahren und zwar durch Plautus und Terentius. T. Maccius Plautus (wahrsch. geb. 254 und gest. 184 v. Chr.) hat sich, obwohl so sehr auf dem Boden der Nachahmung griechischer Vorbilder stehend, daß er — freilich mit ironischer Nebenbeziehung — in mehreren seiner Prologe sich als bloßer Uebersetzer darstellt („**Plautus barbare vortit**"), dennoch als einen tüchtigen Poeten erwiesen. Muster scheinen ihm insbesondere Epicharmos und Philemon gewesen zu sein, aber er hat diese Vorbilder augenscheinlich mit genialer Freiheit und Kühnheit behandelt. Der Plan seiner Komödien ist einfach, die Entwickelung rasch, die Charakteristik wahr, sicher und scharf. Seine Sittenschilderung ist von unbefangener Nacktheit und Derbheit, seine Laune unerschöpflich, sein Witz sehr beißend, seine Sprache liebt alterthümliche Worte und Wendungen. Der sittliche Zorn über die Ausartung der Sitten blickt überall hinter der Verspottung derselben hervor. Im Alterthum wurden dem Plautus 130 Stücke zugeschrieben, für echt gelten aber nur folgende 20: Amphitruo, das Geld für die Esel (**Asinaria**), der Goldtopf (**Aulularia**), die Kriegsgefangenen (**Captivi**), Curculio, Casina, das Kästchen (**Cistellaria**), Epidicus, die Bacchiden (**Bacchides**), das Hausgespenst (**Mostellaria**), die Zwillingsbrüder (**Menaechmi**), der Bramarbas (**Miles gloriosus**), der Kaufmann (**Mercator**), Pseudolus, der Karthager (**Poenulus**), der Perser, der Schiffbruch (**Rudens**), Stichus, der Schatz (**Trinummus**), der Grobian (**Truculentus**). Ist Plautus durchaus Volkslustspieldichter, so ist Publius Terentius (mit dem Beinamen Afer, als aus Afrika stammend, gest. 159 v. Chr.) der Schöpfer des höheren Gesellschaftlustspieles. Die Kraft der Erfindung und Gestaltung, welche Plautus auszeichnet, geht ihm ab, weßwegen seine Nachbildung griechischer Komödiendichter (hauptsächlich des Menandros) eine viel sklavischere war als die seines Vorgängers; dagegen ist sein Stil gebildeter als der des Plautus, seine Plane sind durchdachter, seine Verse zierlicher. Seine Stücke zeigen bei dem Mangel urkräftigen Witzes von einem geläuterten Geschmack und geben uns ein treues Bild von dem Leben und Ton der höheren Gesellschaft seiner Zeit. Wir besitzen von seinen Komödien 6: Das Mädchen von Andros (**Andria**), die

Schwiegermutter (Hecyra), der Selbstpeiniger (Heautontimorumenos), Phormio, der Eunuch (Eunuchus), die Brüder (Adelphi). Neben Plautus und Terenz wird Cäcilius Statius in der Comoedia palliata mit Ehren genannt, wie in der Comoedia togata Lucius Afranius. Atellanen, welche Gattung fortwährend in der Gunst des eigentlichen Volkes sich erhielt, dichteten Quintus Novius und Pomponius Bononiensis. Gegen das Ende der republikanischen Zeit wurde auch die dramatische Gattung der Mimen zu Rom durch Cnejus Matius, Decimus Laberius und Publius Syrus in die Sphäre der Kunst erhoben und es scheint, daß diese Mimen einigermaßen die politische Tendenz der alten attischen Komödie adoptirten. Alle diese Dichter kennen wir übrigens nur den Namen nach, indem wir bloß Titel ihrer Werke und dürftige Bruchstücke derselben besitzen.

Neben dem Drama, welches als eine angenehme Unterhaltung in müssigen Stunden gepflegt wurde, fühlte sich der praktische Römersinn hauptsächlich zur didaktischen Dichtung hingezogen. Es fanden daher schon frühe zwei Arten der Didaktik Bildner und Förderer: die negative, spottende, strafende Lehrdichtung oder die Satire, und die positive, systematische. Die Entstehung der Satire fällt mit den Anfängen der römischen Literatur zusammen. Zuerst verstand man nämlich unter Satiren (Saturae, d. i. Mischgedichte; doch leitet man satirae auch ab von Satyris, weil Lustiges und Zotiges, also Satyrhaftes darin vorgebracht wurde) — improvisirte Farcen, ähnlich den Fescenninen, jedoch ohne eigentliche dramatische Handlung. Eine wesentliche Veränderung erfuhr diese Gattung durch C. Lucilius (geb. um 150 v. Chr.), welcher die Satire zuerst in das Gewand des Hexameters kleidete und sie aus dem Gebiete des Drama's entschieden in das der didaktischen Reflexion hinüberführte, sie also zu dem machte, als was wir die Satire zu nehmen gewohnt sind, nämlich zum Spott und Strafgedicht. Als solches ward die Satire von Ennius und Terentius Varro (geb. um 116 v. Chr.) gehandhabt, vollendete Kunstform aber wurde sie erst durch Horaz. Das reflektive Element des römischen Charakters fand eine ausgezeichnete positiv-poetische Gestaltung durch T. Lucretius Carus (95—51 v. Chr.), welcher in seinem in 6 Bücher getheilten Lehrgedicht „Von der Natur der Dinge (de natura rerum)“ die Philosophie des Epikur darlegt. Lucrez ist durchaus Römer, d. h. er geht mit mannhafter Tapferkeit an den Versuch, die Grundfragen des menschlichen Daseins zu lösen. Sein Werk, welches, entschieden gegen die vulgäre Religion von damals gerichtet, eine naturalistische Weltanschauung lehrt, zeichnet sich, vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, durch Kraft der Begeisterung und Macht der Leidenschaft aus. Eine vollständige Verschmelzung der philosophischen und dichterischen Elemente ist ihm jedoch nicht geglückt, weßwegen denn auch oft in seinem Gedichte das Hinreißendste und Kühnste dem Trockensten und Dürrsten unvermittelt zur Seite steht.

Mit dem Untergange der Republik, von wo ab der Hof der Kaiser Mittelpunkt der feinen Lebensart, also auch der zu Rom für einen zugehörigen Theil derselben angesehenen Dichtkunst wurde, brach die Periode der höchsten Eleganz für die Literatur an. Mehrere Kaiser und ihre Minister waren Dilettanten in Poesie und Schriftstellerei und die vom Hofe an die Poeten ertheilten Gnadengeschenke gaben das Vorbild ab für die modernen Hofdichterpensionen und Lobhudlerabfütterungen. Natürlich zeigt diese hofräthliche Dichtung nichts mehr von der Strenge und Freiheitsliebe des alten Römerthums; nur die Idee der Weltherrschaft verleiht, wenn auch in Person der des Kaisers angeschmeichelt, ihr noch einen großartigen Hintergrund. Mit Ausschluß des Drama's, welchem die Hofluft nicht günstig war, gestaltete sich die Literatur sehr vielseitig; „die Erinnerung an die frühere Zeit gab den Stoff eines episch-elegischen, der Genuß einer, wenn auch nicht freien, doch mächtigen und großen Gegenwart den Stoff eines panegyrischen, die Kehrseite dieses mit allem äußeren Lebensglück, mit allem ersinnlichen Luxus geschwängerten Daseins den Stoff eines satirischen, und die Nothwendigkeit, sich auf sich selbst zu beschränken, in sich selbst und in der rein persönlichen Liebe eine Befriedigung zu suchen, den Stoff eines idyllischen Gedichtes." Die Technik wurde zu einer solchen Vollendung erhoben, daß die Poesie den Schein der Selbstständigkeit und Originalität erhielt, obwohl sie fortwährend Kopie der griechischen blieb.

Aus dem Kreise der Dichter des augustischen Zeitalters tritt uns zuerst Publius Virgilius (oder Vergilius) Maro (geb. 70 zu Andes bei Mantua, gest. 19 v. Chr.) als eine achtunggebietende Erscheinung entgegen. Am größten ist Virgil da, wo er sein römisches Naturell möglichst ungehemmt von fremden Anschauungen walten läßt, d. h. als Didaktiker. Als solcher hat er sein Gedicht „Vom Landbau (Georgica, 4 Bücher)" geschrieben, worin er mit vollständigster Kenntniß des Gegenstandes und zugleich als wahrhafter Dichter in reinstem Geschmack und mit reizender Anmuth die verschiedenen Elemente und Arbeiten der italischen Landwirthschaft besungen und ein seither unerreichtes didaktisches Musterwerk geliefert hat. Weniger gut steht ihm die idyllische Dichtung („Bucolica," 10 Eklogen) zu Gesichte. Theokrit war hierin sein Vorbild, allein die theokritische Naivetät fehlt ihm gänzlich und seine Idyllien erinnern mit ihrer konventionellen Glätte fortwährend an die höfischen Verhältnisse des Dichters. Es wird ihm aber auch das kleine idyllische Genrebild „Das Mörsergericht oder der Kräuterkloß (Moretum)" zugeschrieben, und falls er wirklich der Verfasser desselben wäre, was aber doch zweifelhaft, so hätte er dadurch die Fehler seiner Eklogen in erfreulichster Weise gesühnt. Der Hauptaccent wird bei den Dichtungen Vergils herkömmlichermaßen auf sein Heldengedicht „Aeneis (Aeneis, 12 Bücher)" gelegt; aber man thut damit seinen Georgica sehr unrecht. Der Dichter unternahm es, den Römern ein nationales Epos zu geben, in welchem der Trojaner Aeneas

als angeblicher Stammvater des römischen Volkes verherrlicht werden sollte. Es war ein von vornherein unmögliches Unternehmen, denn wie hätte in Rom zur Zeit des Augustus, wo aller organische Zusammenhang der Bildung mit der ursprünglichen Sage und Mythologie des Landes unwiederbringlich zerrissen war, ein echtes Epos entstehen können? Statt einer naturwüchsigen Heldendichtung lieferte daher Virgil bei allem Aufwand guten Willens nur eine gemachte und sein Werk wird noch dazu durch die erzwungene Beziehung auf den Augustus, als den Sprößling des von Aeneas abgeleiteten julischen Geschlechtes, getrübt. Schöne Einzelnheiten, erhabene, malerische und rührende Stellen finden sich darin in Menge;[1]) allein an die göttliche Einfalt, Ursprünglichkeit und ruhige Größe Homers, an welchen die Aeneis durch die Absichtlichkeit ihrer Nachahmung zu ihrem großen Nachtheil allerorts erinnert, reicht das Ganze nicht im entferntesten hinan. Es ist ein gelehrtes Werk und war darum auch das Alpha und Omega der Gelehrten, bis die allgemeiner gewordene Bekanntschaft mit Homer solcher übertriebenen Geltung ein Ziel setzte. Daß übrigens Vergil über den eigentlichen Werth seiner Aeneis in keiner Selbsttäuschung befangen war, verräth seine testamentarische Verordnung, das noch unveröffentlichte Werk den Flammen zu übergeben. Er bewies hierdurch eine größere Einsicht in das Wesen der Poesie als die lange Reihe von Männern, welchen das Mittelalter hindurch und bis auf die neuere Zeit herab die Aeneis ein Kanon der Dichtkunst gewesen. Man pflegt die Namen dieser Männer, unter denen sich allerdings Geister ersten Ranges befinden, in literarhistorischen Kompendien als ebenso viele Beweise für die Trefflichkeit des Gedichts anzuführen, beweis't aber damit eben nur, wie lange es angestanden, bis die Wissenschaft des Schönen zur Erkenntniß des Hellenenthums endlich durchgedrungen war.

Mit einem weit glücklicheren Erfolg, als dem Virgil bei seiner Verpflanzung der epischen Dichtart der Griechen auf römischen Boden geworden, versuchte Horaz die Einbürgerung griechischer Lyrik in der römischen Literatur. Das lyrische Gedicht (carmen) der Römer blieb freilich allzeit ein abgeschwächtes Echo der volltönenderen hellenischen Lyrik, aber die Stimme dieses Echo's rein, umfangreich und kunstvoll gebildet zu haben, bleibt immerhin ein großes Verdienst des Horaz. Die eigentliche Lyrik war bis auf ihn wenig in Rom gepflegt worden; es war nicht römisch, am unmittelbaren Ausdruck des Gefühls sich zu erfreuen, und der lyrische Vorgänger des Horaz, C. Valerius

[1]) Ich erinnere nur an die Erzählung von dem tragischen Geschick des Laokoon und seiner Söhne (II, 199—226), an die Schilderung von Troja's und seines Königshauses Untergang (II), an das Wettrennen der Schiffer (V, 114—285), an die Prophezeihung von der Zukunft Roms (VI, 756—888), an die schöne Episode von Nisus und Euryalus (IX, 176—449), an den Heldentod der Kamilla (XI, 532—895).

Catullus (geb. 87 v. Chr.), hatte es entweder bei der Latinisirung der episch-lyrischen Gelegenheitsgedichte der Griechen (Hochzeitgedichte) bewenden lassen, oder aber bei seinen selbstständigen kleinen Gedichten zu sehr nach der, oft satirisch zugeschliffenen, epigrammatischen Pointe gestrebt, um für einen wahren Lyriker gelten zu können. Indessen ist Catull, wenn nicht ein wahrer Lyriker, doch ein wahrer Poet und seine geistvollen Lieder und Liederchen machen ihn geradezu zum originellsten der römischen Dichter. Seine unverhüllte Sinnlichkeit erscheint im Vergleich mit der raffinirten Lascivität der späteren Zeit so gesund, daß sie keinen gesunden Sinn beleidigen kann. Catulls auf uns gekommene Gedichte — 115 an der Zahl — gehören auch formal zu dem Vollendetsten, was uns von antiker Dichtung gerettet worden. Sein Versbau ist vortrefflich, aus seinen Rhythmen klingt das Schwirren der Pfeile Apolls. In seinem beißenden Spott macht sich noch ein republikanischer Brustton hörbar, welcher gegen den servilen Fistelton der Dichter der Kaiserzeit wohlthuend absticht. Endlich finden sich in seinen Gedichten dem Naturleben abgelauschte Züge von wahrhaft köstlicher Wahrheit, Treue und Frische.[1]) Weniger Ursprünglichkeit des Talents als Catull, aber mehr Umfang und weltmännische Entwickelung der angeborenen Gaben besaß Quintus Horatius Flaccus (zu Venusia in Apulien am 8. Dezember 65 geboren und in Rom am 27. November 8 v. Chr. gestorben).[2]) Horaz war der Dichter, welcher

---

[1]) Welche reizende Naturmalerei z. B. in der nachstehenden Schilderung einer Morgenfrühe am Meeresstrande! (Carm. 64, v. 270 seq.):

„Hic qualis flatu placidum mare matutino
Horrificans Zephyrus proclivas incitat undas,
Aurora exoriente, vagi sub lumina solis;
Quae tarde primum clementi flamine pulsae
Procedunt, leni resonant plangore cachinni;
Post, vento crescente, magis magis increbescunt,
Purpureaque procul nantes a luce refulgent,
Sic tum, cet.

Jetzt wie des ruhigen Meers Flutplan mit dem Athem der Frühe
Zephyrus leicht anschauernd hinauslockt hüpfende Wellen,
Wenn an der wandernden Sonne Gezelt Aurora emporsteigt;
Die anfangs schlafträge, gedrängt vom säuselnden Luftzug
Seewärts geh'n, leis rauschend, es hallt wie heimlich Gekicher;
Aber der Wind schwillt an, schon rollen sie höher und höher
Und bald fernhin sprüh'n die entschwimmenden unter dem Glühroth:
So war's," u. s. w.

(Die Uebersetzung ist von Theodor Heyse, dessen verdeutschter Catull (1855) zu den Uebersetzungsmeisterwerken unserer Sprache gehört.)

[2]) Ein belehrendes Referat über das Leben und Dichten des Horaz hat unter anderen der Holländer S. Karsten erstattet „Q. Horatius Flaccus." Deutsch von M. Schwach, 1863.

es zuerst unternahm, die römische Leier hochtönende-lyrische Weisen zu lehren. Wir besitzen von ihm eine ziemlich reiche Sammlung poetischer Werke: 4 Bücher Oden, 1 Buch Epoden, das säkularische Festlied (Carmen saeculare), 2 Bücher Satiren (Sermones), 2 Bücher Episteln (Epistolae) und die Epistel an die Pisonen (Ars poëtica). Als Lyriker ahmte er unter den Hellenen insbesondere Sappho, Alkäos und Pindar nach; aus dieser Nachahmung aber und dem ersichtlichen Bestreben, den ausländischen Formen und Wendungen einen römischen Inhalt zu geben, ergab sich, da der Gegensatz der beiden Elemente keineswegs überwunden ward, ein unerquickliches Hinüber- und Herübertasten und all' seiner Meisterschaft in der Technik zum Trotz vermochte Horaz die weite und tiefe Kluft zwischen Hellenenthum und Römerthum doch nicht auszufüllen. In seinen glücklichsten lyrischen Stimmungen jedoch läßt er den Leser das Vorhandensein dieser Kluft ob dem bezaubernden Takte seiner klangvollen Rhythmen auf Augenblicke vergessen und weiß sogar das Herz mit den Gluten der Begeisterung anzuflammen.[1]) Am liebenswürdigsten und, wenn man will, am größten ist er indessen in seinen Satiren und Episteln, wo er sich in seinem allerliebsten Epikuräismus völlig gehen lassen kann. Die Satire ist die einzige ganz selbstständige römische Dichtart und Horaz hat sie als Meister gehandhabt, weniger mit dem scharfen Messer des Zornes in die gesellschaftlichen Schäden hineinschneidend als vielmehr dieselben mit den hundert Nadelspitzen der Ironie prickelnd; stets gehalten, maßvoll, lächelnd, aber bei aller Artigkeit und Bonhomie dennoch die Leidenschaften und Lächerlichkeiten der Menschen mit unvergänglicher Wahrheit zeichnend. In den Episteln predigt er ein Justemilieu des Empfindens und Wollens, welches allein zu wahrem

---

[1]) Wie z. B. in den vielcitirten Strophen, womit die 3. Ode des 3. Buches anhebt:

„Justum ac tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium,
Non voltus instantis tyranni
Mente quatit solida, neque Auster,

Dux inquieti turbidus Hadriae,
Nec fulminantis magna manus Jovis,
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae!

(Den Biedermann, der fest und beharrlich ist,
Erschrecket nicht der Arges befehlenden
Mitbürger Wuth, nicht des Tyrannen
Drohender Blick im erprobten Sinne;

Der stürm'sche Süd nicht, Adria's wilder Hort,
Und nicht des Donn'rers Jovis gewalt'ge Hand;
Selbst wenn der Erdkreis berstend einstürzt,
Wird der Ruin nicht verzagt ihn treffen.)“

und dauerndem Lebensgenuß verhelfe und dessen Regeln sich in der Maxime „Nil admirari“ zusammenfassen.[1]) Das scheint freilich ein sehr philisterhafter Grundsatz; allein es läßt sich begreifen, wie ein genüßlicher Poet in einer Zeit der hereinbrechenden Sklaverei und des sittlichen Verderbens sein Ziel darin finden konnte. Was bleibt einem gebildeten Geiste, der den Untergang alles wahrhaft Großen mit ansehen muß, anderes übrig als epikuräisch-gleichmüthige Ironie oder der Tod? Horaz hatte aber nichts von einem Cato an sich und liebte das Leben sehr; er behalf sich also mit der Ironie, daneben mit altem Wein und jungen Mädchen und wußte über die beiden letztgenannten Artikel mit ebenso feiner Kennerschaft zu urtheilen, mit welcher er in seiner Epistel an die Pisonen über Poesie und Poeten urtheilt.[2])

Die kaiserliche Despotie, welche an die Stelle der republikanischen Verfassung getreten war, verwehrte ihrer Natur nach dem begabten und gebildeten Römer jede Betheiligung an den Staatsgeschäften, bei welcher er sich nicht

---

[1]) „Nil admirari prope res est una, Numici,
Solaque, quae possit facere et servare beatum.
(Nichts bewundern, Numicius, ist vorzüglich geeignet,
Ja wohl einzig, das Glück zu verleih'n und fest zu bewahren.)“
Epist. I, 6; 1—2.

[2]) Auch außerdem bewährt sich Horaz als verständiger Kunstrichter und hat z. B. das Verhältniß der römischen Nachahmung griechischer Muster im Allgemeinen trefflich gezeichnet, wenn er (Carm. IV, 2) über die Nachahmung Pindars speziell äußert:

„Pindarum quisquis studet aemulari,
Jule, ceratis ope Daedalea
Nititur pennis, vitreo daturus
Nomina ponto.“

Sehr schön charakterisirt Horaz den Pindar in dem so eben angeführten Gedichte:

„Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas
Fervet immensusque ruit profundo
Pindarus ore.“

Von einer solchen Naturmächtigkeit der Inspiration hat Horaz nie etwas gewußt. Er war ganz wesentlich Reflexionspoet, der uns auch naiver Weise in Kenntniß gesetzt hat, daß der Hunger ihn zum Dichten getrieben habe (Epist. II, 2, 46 fg.):

„. . . Mich trieben die eisernen Zeiten vom traulichen Orte,
Stürmischer Volksaufruhr riß mich zu den Waffen, den Neuling,
Welche dem Kampf nicht waren gewachsen mit Cäsar Augustus.
Als mich jedoch fortscheuchte Philippi's blutiges Schlachtfeld,
Als mir die Schwingen verschnitten, verbannt ich vom heimischen Boden
Und von den heimischen Laren, da trieb mich die stachelnde Armuth,
Verse zu machen; doch wenn mir nichts fehlte, so würde zu viel es
Nimmer der Nießwurz geben, zu heilen mich, wenn ich verrückt wär'
Und nicht lieber zu schlafen gedächte als Verse zu machen.“

zum unterwürfigen Knecht des Kaisers herzugeben gebraucht hätte. Es wurden daher strebsame Geister leicht auf das Gebiet der Literatur hingelenkt und hier war es vorwiegend das Feld der persönlichen Leidenschaft, welches von den Dichtern angebaut worden ist. Die objektive Seite des Lebens, der Staat, war ihnen so gut wie verschlossen, was Wunder, daß sie mit ganzer Seele der subjektiven, dem Gebiete der Leidenschaft, der Liebe, sich zuwandten? Die Liebe wurde also Hauptvorwurf der Dichtkunst und ihre Sänger entlehnten bei den Hellenen die geeignetste Form für diese Erotik: die Elegie. Eine Trias vortrefflicher Elegiker besitzt die römische Literatur in Tibull, Properz und Ovid. Albius Tibullus (um 30 v. Chr.) hat 4 Bücher „Elegieen" hinterlassen, an welchen jedoch die philologische Kritik vielfache Interpolationen nachgewiesen. Gefühlsfrische, Klarheit und Lieblichkeit des Stils und der Reiz ländlicher Malerei zeichnen ihn aus; sein Elegieenkranz „Sulpicia" wird von Kennern nicht ganz ohne Grund geradezu für das schönste und anmuthigste Erzeugniß der römischen Poesie gehalten.[1]) Feuriger und sinnlicher ist Sextus Aurelius Propertius (52—16 v. Chr.), der in seinen Elegieen (4 Bücher) die Genüsse und Qualen leidenschaftlicher Verhältnisse darlegt und daneben, nach Art der alexandrinischen Elegiker, episch-gelehrte Anklänge liebt. Publius Ovidius Naso (geb. 43 v. Chr. zu Sulmo, gest. 17 nach Chr. als Exilirter zu Tomi in Pontus) hat eine vielseitige Sammlung von Dichtungen hinterlassen: 1) Drei Bücher der Liebe (Amores), eine poetische Verherrlichung seiner zahlreichen Liebesabenteuer, frisch, keck, strotzend von antiker Lebensfreudigkeit; 2) Heroiden (Heroïdes), 21 poetische Episteln, fingirte Liebesbriefe von Männern und Frauen des heroischen Zeitalters — viel glänzende Rhetorik, wenig Poesie; 3) die Liebeskunst (Ars amandi), ein Lehrgedicht in elegischer Form, des Dichters Hauptwerk, worin er die Ueppigkeit und Frivolität seiner Zeit in ein, dichterisch angesehen, allerliebstes System gebracht hat, das mit allem Aufgebot von Phantasiefülle und allen Mitteln einer biegsamen, Zärtlichkeit hauchenden Sprache den raffinirtesten Genuß predigt, ein Werk, worin „die Wollust sich mit Weihrauchwolken umgibt und die Gemeinheit in tausend schimmernde Leuchtkugeln des Witzes und des Scherzes zerplatzt;" 4) Heilmittel der Liebe (Remedia amoris), eine Art Gegengift gegen das vorhin genannte Werk; 5) Verwandlungen (Metamorphoses, 15 Bücher), eine kunstreich verknüpfte Reihe mythologischer Sagen in äußerst gewandter lyrisch-epischer Behandlung, überquillend von Fülle der Einbildungskraft, — eine Dichtung, in welcher Ovid den gelungenen

[1]) Quintilian hat bekanntlich den Tibull für den „saubersten und zierlichsten" der römischen Elegiker erklärt („mihi tersus atque elegans maxime videtur"). Vgl. über diese Gattung der römischen Poesie O. F. Gruppe: „Die römische Elegie," 1838, und über Tibull A. Eberz: „A. T." 1865.

Versuch gemacht hat, den ganzen Kreis der antiken Mythologie zu einer „göttlichen Komödie" des Alterthums zusammenzufassen; eine Dichtung endlich, welche voll von Stellen ist, die an Bewegtheit, Farbenpracht und Stilglanz ihres Gleichen suchen; 6) Festkalender (Fasti), eine äußerst sinnige, episch-didaktische Erklärung des römischen Kalenders in elegischer Form; 7) Klagelieder (Tristia, 5 Bücher) und 8) Briefe aus Pontus (Epistolae ex Ponto, 4 Bücher), welche beiden Werke den elegischen Katzenjammer schildern, welcher auf den elegischen Rausch folgte, der in den Liebebüchern und in der Liebekunst poetisch gestaltet ist. Betrachten wir die Reihe dieser Dichtungen — kleinere haben wir übergangen — so ergibt sich eine respektable Summe dichterischen Schaffens. Ovid ist der produktivste römische Dichter, und wenngleich, im Grunde betrachtet, auch bei ihm der durchgehends weit mehr bloß formale als schöpferische Charakter der römischen Poesie stark hervortritt, so ist doch gewiß nicht zu leugnen, daß er der phantasiereichste Römer war und seine Dichtungen das farbensatteste Gemälde einer sich in Genüssen überstürzenden und demnach dem Untergange zustürzenden Zeit bilden.[1])

Die bei Ovid unter den Kränzen der Freude verborgene dunkle Kehrseite dieses Gemäldes zeigen uns die späteren römischen Satiriker. Aulus Persius Flaccus (34—62 n. Chr.) suchte in seinen (6) Satiren den Mangel poetischer Berufung durch eine kraftvolle, auf die Lehren der stoischen Philosophie basirte Polemik gegen die sittliche Verdorbenheit seiner Zeitgenossen zu ersetzen. Noch schroffer, aber mit größerem Dichtertalent trat Decimus Junius Juvenalis (unter Claudius) gegen die Verworfenheit seiner Zeit auf. Seine 16 Satiren, insbesondere die sechste, sind wahrhaft furchtbare Schilderungen und legen mit rücksichtslosem Zorn und erschreckender Wahrheit die Elendigkeit der Männer und die kolossale Schamlosigkeit der Weiber, die Habgier, Bestechlichkeit, Heuchelei, Niedertracht, Geilheit und Frechheit, kurz den ganzen Gräuel moralischer Fäulniß bloß, an welcher das kaiserliche Rom krankte. Juvenal hat die Farben sehr stark aufgetragen; aber wenn man die übereinstimmenden gleichzeitigen Historiker als Zeugen abhört, wird man die Richtigkeit seiner Farbengebung anerkennen müssen. Für alle Zeiten steht er

---

[1]) Den kolossalen Leichtsinn dieser Zeit hat Keiner zu so klassischer Ausprägung gebracht wie Ovid. Aber wenigstens war er kein Heuchler. Erklärte er doch offen, sein liebster Wunsch wäre, in der „Blüthe seiner Sünden" weggerafft zu werden (Amor. II, 10, 22): —

„Felix, quem Veneris certamina mutua perdunt!
Di faciant, leti causa sit ista mei!
Induat adversis contraria pectora telis
Miles et aeternum sanguine nomen emat.
At mihi contingat Veneris languescere motu;
Cum moriar, medium solvar et inter opus!"

unbedingt als einer der größten Sittenmaler da und namentlich in seiner furchtbaren 6. Satire ist etwas, ist viel von dem Geiste, womit Dante sein Inferno dichtete, Macchiavelli seinen Principe schrieb und Michel Angelo sein Weltgericht malte. Die Entrüstung über die Schmach des Zeitalters, welche in wenigen edleren Seelen glühte, drückte sogar einer Frau, der Sulpicia, die satirische Feder in die Hand. Dagegen wälzt sich Titus Petronius, der am Hofe des Nero Ceremonienmeister gewesen sein soll (?), mit äußerstem Behagen in dem Schmutze der Sittenlosigkeit. Er schildert uns in seinen berüchtigten „Libri Satiricôn" mit märchenhafter Unverschämtheit, aber auch zugleich mit stilistischer Meisterschaft, in kecken und frechen, aber gerade durch ihren grandiosen Cynismus wieder imponirenden Zügen die Zeiten des Tiberius, des Caligula, des Claudius und Nero, der Agrippinen und Messalinen, Zeiten also, wo Laster und Frevel sich zu wahrer Tollheit steigerten, Zeiten, in welchen die Sprößlinge der edelsten Römergeschlechter sich von den erbärmlichsten Tyrannen feige hinwürgen ließen, nachdem sie vor den elendesten Günstlingen im Staube gekrochen; Zeiten, wo ein Caligula es wagen durfte, sich für den alleinigen Herrn des Vermögens aller Römer zu erklären, wo mit der sklavenhaftesten Geduld und Unterwürfigkeit der Männer die ekelhafteste Unzüchtigkeit der Weiber sich verband, wo es guter Ton war, sich öffentlich der naturwidrigsten Bestialität zu ergeben; Zeiten, in welchen Senatoren und Matronen aus den besten Häusern in der Arena erschienen, um gladiatorisch zu kämpfen, wo ihre Söhne und Töchter um Geld die Bühne betraten, wo Jünglinge mit Knaben förmliche Ehebündnisse eingingen, wo sich Frauen von erlauchter Abkunft in den öffentlichen Häusern einquartirten, wo ein Kaiser zur Vermehrung seiner Einkünfte ein Bordell in seinem Palaste errichtete und bei einem von Nero veranstalteten Gelage die vornehmsten Römerinnen allen ohne Unterschied, selbst Sklaven und Gladiatoren, sich preisgaben. Diese Zeiten, wo alle Altersstufen, Geschlechter und Klassen bei hellem Tage in viehischer Genußwuth wetteiferten, stellt Petronius uns vor Augen. Er braucht seine Schilderungen nicht ausdrücklich satirisch zu betonen, sie sind an und für sich die schrecklichste Satire. In die satirische Färbung spielt auch der Roman des A. Lucius Apulejus (um 120 n. Chr.), betitelt „der Esel" (Fabularum Milesiarum de asino libri XI.), nachmals „Der goldene Esel" genannt, hinüber. Es ist ein launiges Buch, zwar schwülstig geschrieben, aber manchmal, besonders in der Episode von der Psyche, in reizender Weise an seine Quelle, die heitere Märchenwelt Joniens, erinnernd. In den Gedichten des M. Valerius Martialis (geb. um 40 n. Chr. in Spanien) hat sich das schwere, doppelschneidige Schwert der Satire, wie es Juvenal gehandhabt, zum leichten, aber giftigen epigrammatischen Bolzen verwandelt. Er hat eine starke Sammlung von Epigrammen (14 Bücher) hinterlassen, welche das von dem jüngeren Plinius über ihn gefällte Urtheil bestätigten, daß er nämlich geistreich, witzig

und beißend sei und Salz und Galle in seinen Schriften bis zum Ueberfluß sich fänden. Plinius hätte hinzufügen können: auch eine gehörige Anzahl von Zoten.

Von einer würdigen Pflege der höheren Dichtarten konnte in diesen Zeiten keine Rede mehr sein. Geschrieben, und zwar in Versen, ward freilich viel, aber gedichtet so viel wie nichts. So in der epischen Gattung, wo nach Virgil M. Annäus Lucanus (geb. 38, auf Nero's Befehl hingerichtet 65 n. Chr.) auftrat und in einem unvollendet gebliebenen Gedicht „Pharsalia" (10 B.) den Bürgerkrieg zwischen Pompejus und Cäsar, welcher bekanntlich durch die Schlacht bei Pharsalus entschieden wurde, erzählte. Schon die Wahl des Stoffes beweis't den Mangel an wahrer Epik und das Gedicht schleppt sich denn auch langweilig durch eine rhetorisch-prunkvolle Phraseologie hin. Den alexandrinischen Epiker Apollonios Rhodios ahmte C. Valerius Flaccus (gest. 89 n. Chr.) in seinem ebenfalls unvollendet gebliebenen „Argonautenzug (Argonautica)" nach, den Vergil C. Silius Italicus (geb. 25 n. Chr.), der in einem Epos von 17 Büchern (Punica) den zweiten punischen Krieg abhandelte. Ein Zeitgenosse der Genannten ist P. Papinius Statius (geb. 61 n. Chr.), welcher in der gelehrt-epischen Manier der Alexandriner eine „Thebais" und eine „Achilleis" schrieb. Mehr poetischen Werth als diese Epen haben seine Gelegenheitsgedichte und Improvisationen, die er unter dem Titel „Wälder (Silvae)" zusammenstellte. In dem begabten Claudius Claudianus (geb. im 4. Jahrh. n. Chr.) zeigt sich das letzte Aufflackern der römischen Epik nicht nur, sondern der römischen Dichtkunst überhaupt. Claudianus war sehr vielseitig, er schrieb mehrere Heldengedichte, Lob- und Schmähgedichte, Idyllien, Epigramme, sein Hauptverdienst jedoch beruht auf dem erzählenden Gedicht, „der Raub der Proserpina (de raptu Proserpinae)," unbeendigt, aber durch eine Reihe wirklich prächtiger Schilderungen bedeutend.

Noch versunkener als das Epos erscheint in der Kaiserzeit das Drama, welches allmälig zu einer hohlen Floskelei und Deklamirübung geworden war, indem es, abgesehen davon, daß ihm rechte Dichterkräfte fehlten, einerseits durch die luxuriösen und lasciven Pantomimen vom Theater verdrängt, andererseits von der zur Mode gewordenen Rhetorik überwuchert wurde. Ein wahrer Ausbund von Afterdramatik oder, specieller bezeichnet, Aftertragik ist auf uns gekommen in den 10 Tragödien des Seneka (der Stoiker L. A. Seneka, Nero's Lehrer und Opfer? oder dessen Vater M. A. Seneka? oder ein sonst gänzlich Unbekannter dieses Namens?). In diesen Schauerstücken verbindet sich die Phantasie eines Schlächters mit dem Pathos eines Marktschreiers und die aufgedunsene Nichtigkeit der Charakteristik, die Schwammigkeit der aufgedonnerten Leidenschaft werden durch die rhetorische Glätte der Diktion, sowie durch einzelne geschickte Motivirungen, durch einzelne theatralisch wirksame

Wendungen oder durch die reichlich eingestreuten Prunkstücke von Schilderungen keineswegs verdeckt oder vergütet.

Neben dem historischen Epos und dem rhetorischen Drama — die eigentliche Lyrik war längst verstummt — fand in der späteren Literaturperiode besonders die Didaktik Bearbeiter. Auch hier waren die Alexandriner Vorbilder und nach ihnen modelte sich die didaktische Dichterei des Aemilius Macer (über Kräuter, Vögel u. dgl.), des Cäsar Germanikus, der das astronomische Gedicht des Aratos lateinisch bearbeitete, des Gratius Faliscus (über die Jagd), des Columella (Gartenbau), des Manilius (über Sternkunde). Im Verlaufe der Zeit wurde diese Didaktik immer trockener und pedantischer; so in der „Metrik" des Terentius Maurus im 3. Jahrhundert, in den hexametrischen Abhandlungen des Sammonikus über Arzneikunde und des Nemesianus über Jagd und Vogelfang. Das didaktische Reisetagebuch des Rumatianus in Distichen erregt nur durch den Groll des Dichters gegen das Christenthum einige Aufmerksamkeit und ebenso unbedeutend ist ein beschreibend didaktisches Gedicht über die Meeresküste von Kadix bis Marseille von Avienus. In den Anfang der Kaiserzeiten zurück fällt die lateinische, metrische Bearbeitung der äsopischen Fabeln durch einen gewissen Phädrus, Freigelassenen des Augustus. Seine in Jamben geschriebene Fabelnsammlung erhielt eine, freilich sehr geschmacklose, Vervollständigung durch des Avianus (wahrsch. im 4. Jahrh. n. Chr.) Bearbeitung weiterer 42 äsopischer Fabeln in Distichen. Das Idyll gehört ebenfalls mit zu den poetischen Gattungen, welche gegen den Untergang des Römerreiches hin noch einige talentvollere Bearbeiter fanden. Es waren jedoch diese späteren Idyllendichter bloße Nachahmer Virgils, also Nachahmer eines Nachahmers. Unbedeutend ist der affektirte Calpurinius Siculus, von welchem 11 Idyllien erhalten sind; in den idyllischen Gemälden des Decimus Magnus Ausonius (geb. 309 n. Chr.) regt sich dagegen ein besserer Geist, der besonders in seinem beschreibenden Idyll „Die Mosel (Mosella)" Anklänge echter Dichterbegabung verräth. Ausonius und Claudianus beschließen demnach ehrenhaft die römische Poesie.

---

2) Die römische Geschichtschreibung, Redekunst und Epistolographie.

Ihre Philosophie, ihre Poesie und ihre bildende Kunst entlehnten die Römer von den Griechen; die Geschichtschreibung, die Staats- und Gerichtsberedsamkeit, sowie die Rechtswissenschaft bildeten sie selbstständig aus, obgleich auch auf diese Literaturgattungen, insbesondere auf die Historiographie, hellenische Muster augenscheinlich formgebend eingewirkt haben. Geschichtschreibung, Beredsamkeit

und Jurisprudenz standen jedoch mit dem römischen Staatsleben in so organischem Zusammenhange, waren so eigentlich die geistigen Hebel der Staatspraxis, daß sich ihre nationale Entwickelung und kunstmäßige Vollendung aus dem Verlaufe der römischen Geschichte mit Nothwendigkeit ergab und ergeben mußte.

Den Anfang der römischen Historik hat man (Niebuhr) schon in den alten Volksliedern der Römer finden wollen, welche Annahme jedoch der feststehenden Thatsache widerspricht, daß die Römer überhaupt erst weit später, durch die Bekanntschaft mit der griechischen Literatur nämlich, zu schriftstellerischer Thätigkeit angeregt wurden. Will man daher nicht einige alte Staatsschriften (die Handelsverträge Roms mit Karthago aus den Jahren 509 und 347 v. Chr. u. s. w.) für den Beginn der römischen Geschichtschreibung ansehen, so wird man als solchen die Arbeiten der Annalisten gelten lassen müssen. Der erste dieser Annalenschreiber, welche die Nationalgeschichte nach mündlichen Ueberlieferungen und in rohem Stil erzählten, war G. Fabius Pictor (220 v. Chr.). Nach ihm waren als Annalisten thätig: L. Cincius Alimentus, M. Portius Cato Censorius (236—150), L. Cölius Antipater, L. Junius Gracchanus, L. Cornelius Sisenna und andere, bis herab auf Asinius Pollio und L. Fenestella, die zur Zeit des Augustus lebten. Die älteren Annalisten begannen ihre Erzählung gewöhnlich mit Aeneas und fußten daher entschieden in der Sagengeschichte, die jüngeren aber hielten sich mehr an die Darstellung der Ereignisse ihrer eigenen Zeit.

Planmäßige, bewußte Geschichtschreibung begegnet uns zuerst in des Julius Cäsar (100—44 v. Chr.) memoirenartigem Werk „vom gallischen Krieg (Commentarii de bello gallico)," worin der berühmte Heerführer in klarem Vortrag und mit liebenswürdiger Offenheit das beschreibt, was er selbst gesehen oder wenigstens von zuverlässigen Leuten gehört und was er gethan hat. Das 8. Buch dieses Werkes, sowie die seinem Verfasser zugeschriebenen historischen Berichte über den alexandrinischen, afrikanischen und hispanischen Krieg (de bello alexandrino, africano et hispaniensi) rühren nicht von Cäsar her und schon im Alterthum wurde ein gewisser Oppius oder Hirtius als Urheber derselben genannt. Ein Zeitgenosse Cäsars war Cornelius Nepos, der unter Augustus starb. Von seinen umfassenden historischen Arbeiten (Annales; Exemplorum libri; Libri virorum illustrium) sind nur magere Bruchstücke vorhanden und das unter seinem Namen bekannte Buch, „Lebensbeschreibungen berühmter Feldherrn (de vita excellentium imperatorum)," ist entweder geradezu als das Machwerk einer späteren Zeit oder wenigstens als die nicht sehr gelungene Umarbeitung eines von Nepos herrührenden Buches durch einen Spätern (Aemilius Probus unter Theodosius d. Gr.) anzusehen. Durch C. Sallustius Crispus

(geb. 85 v. Chr.) wurde die eigentliche historische Kunst in die römische Literatur eingeführt. In seinen Geschichtewerken, von denen uns leider nur die beiden kleinen: „Der katilinarische Krieg (bellum Catilinarium)“ und „Der jugurthinische Krieg (bellum Jugurthinum)“ erhalten sind, zeigt sich zuerst durchdachte Komposition, pragmatische Entwickelung und künstlerische Rundung, zu welcher vornehmlich die eingewebten Reden beitragen. Bewundernswerth ist sein psychologischer Scharfblick, sowie die echtrömische Tüchtigkeit seiner Gesinnung, womit er seine erschlaffenden Zeitgenossen unaufhörlich auf das Prinzip des wahrhaften Römerthums, auf die alle Tugenden in sich schließende Mannhaftigkeit (virtus) hinweis't, und ebenso bewundernswerth ist sein solcher Gesinnung entsprechender Stil, dessen energischer Lakonismus ganz eigenthümlich ergreift. Strebt Sallust nach ethischer Wirkung, so hat Titus Livius (geb. 59 v. Chr. zu Padua, daher sein Beiname Patavinus) mehr die ästhetische im Auge. Livius wurde durch seine „Römische Geschichte (Historiae romanae libri 142),“ welche die Geschichte Roms von der Erbauung der Stadt bis zum Tode des Drusus (10 v. Chr.) darstellte, leider aber nicht vollständig (B. 1—10, B. 12—45, ein Fragm. vom 91. und vom 120. B.) auf uns gekommen ist, der populärste Historiker seines Volkes. Ich möchte ihn den römischen Thiers nennen. Denn ein brillanter Erzähler wie dieser, ist er auch nicht viel gründlicher. Seine Darstellung ist, in absichtlicher Schonung der herkömmlichen Geltung der Sage und des religiösen Mythus, lange nicht kritisch genug und sein Stil fällt im Streben nach Volksthümlichkeit zu sehr ins Rhetorische; allein seine Charakterschilderei und Schlachtenmalerei sind vortrefflich. Seine Erzählung der Urgeschichte Roms wurde bekanntlich von der historischen Kritik unserer Tage hart mitgenommen und ist ihr insbesondere von Niebuhr und Mommsen bloß die Geltung einer epischen Dichtung beigelegt. Unbedeutend erscheinen neben Livius Trogus Pompejus, der unter Augustus eine allgemeine Weltgeschichte verfaßte, die wir nur in dem später von Justinus angefertigten Auszug kennen, und C. Vellejus Paterculus, der unter Tiberius im niederträchtigen Hofhistoriographenstil einen Abriß der römischen Geschichte schrieb. Unter Tiberius soll auch der Anekdotenstoppeler Valerius Maximus gelebt haben. Ungewiß ist das Zeitalter des Q. Curtius Rufus, den einige in die Regierung des Augustus oder Tiberius oder Claudius, andere viel später setzen und dem eine romanhafte Geschichte Alexanders des Großen (De rebus gestis Alexandri M.) zugeschrieben wird, in welcher man übrigens auch ein Produkt des Mittelalters hat erkennen wollen.

Die höhere Geschichtschreibung Roms fand in Cornelius Tacitus (wahrsch. 54 n. Chr. geb.) ihren glänzenden Kulminationspunkt und ihren Abschluß zugleich. In knappgeschürztem, tapferem, ironisch angehauchtem Stile schrieb Tacitus in seinen „Historien (Historiarum libri 5)“ die römische

Geschichte von Galba bis auf Domitian und in seinen „Annalen (Annales," 16 B., unvollständig erhalten) vom Tode des Augustus bis auf Nero. Man wird ihm nicht gerecht, wenn man ihn den großen oder auch den größten Koloristen unter den Historikern nennt. Er war mehr als das: er war das Gewissen seiner Zeit. Einen Aristokraten heißt man ihn mit Fug; nur darf dies selbstverständlich nicht im junkerhaften Sinne gemeint sein. Er war ein Aristokrat, wie das eben jeder ist, welcher sich mit nur allzu wohlbegründeter Verachtung von dem Pöbel, von dem vornehmen wie von dem geringen, abwendet. Auch ein Schwarzseher ist er gewesen, wenn man nämlich unter einem Schwarzseher einen Wahrseher und Wahrsager versteht; — ein Schwarzseher, wie es jeder Mann von Geist, Herz und Ernst sein oder werden muß, welcher die liebe Menschheit näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte und demnach erkannte, daß die Gesellschaft oben aus Selbstsucht, mitten aus Feigheit und unten aus Gemeinheit zusammengesetzt ist und daß der Despotismus niemals aus der Welt verschwinden kann, weil ihm seine Voraussetzungen, der Afterglaube und die Niederträchtigkeit der Völker, niemals fehlen werden. Tacitus erscheint in seinen Werken als ein durchaus selbstständiger, scharfer und mit allen Schätzen der Bildung seiner Zeit ausgerüsteter Geist, als eine große Römerseele, die den nahenden Untergang Roms prophetisch erkennt und die Ursachen und Verursächer dieses dräuenden Geschickes mit rücksichtsloser Gerechtigkeit richtet. Seine römischen Geschichten sind, ebenso wahr als poetisch, gleichsam eine patriotische Elegie auf den Fall der weltgebietenden Stadt und es glüht in ihnen eine Flamme verhaltenen Zornes, welche die Ereignisse, die sie schildern, in der ergreifendsten Beleuchtung zeigt. Als eine Tendenzschrift von hohem Werthe ist sein Buch über die damaligen Zustände Deutschlands („De situ, moribus populisque Germaniae") zu betrachten, in welchem er der Krankheit römischer Civilisation die Gesundheit barbarischen Naturlebens entgegenstellte. Als sein Jugendwerk wird die Biographie des Julius Agrikola („Vita Julii Agricolae") betrachtet, ein Muster biographischer Kunst und ein wahrhaft erhebendes Lebensbild aus der antiken Welt. Gar nicht erhebend, aber für die Kenntniß der Zeit und ihrer Sitten sehr wichtig sind die Biographieen der 12 ersten Kaiser („Vitae XII imperatorum") von C. Suetonius Tranquillus, der unter Trajan lebte, außer dem genannten Werke noch anderweitige biographische verfaßte und wenigstens in Gesinnung und Ausdruck weit edler erscheint als die übrigen späteren und spätesten römischen Historiker, von denen noch anzuführen sind: L. Annäus Florus („Epitome de gestis Romanorum"), Flavius Eutropius („Breviarium romanae historiae") und Ammianus Marcellinus („Rerum gest. libr. 31").

Geläufigkeit der Rede und Klarheit des Vortrags waren während der Zeiten der römischen Republik Eigenschaften von großem Werthe; denn die

Beschlüsse des Senats und der Volksversammlungen gingen aus mündlichen Verhandlungen hervor, auf welche talentvolle Redner nothwendigerweise Einfluß haben mußten. Wie aber die Römer alles, was auf den Staat Bezug hatte, eifrigst pflegten, so widmeten sie auch der Beredsamkeit schon frühe großen Fleiß, studirten die Reden der Griechen und brachten das ursprünglich so harte und spröde Metall des lateinischen Idioms durch beharrliche Uebung in rhetorischen Fluß. Von Appius Claudius Cäcus und M. Portius Cato Censorius an zieht sich durch die römische Geschichte eine Reihe trefflicher Redner, aus welcher das Brüderpaar Tiberius Sempronius Gracchus und Cajus Gracchus, die hochherzigsten Römer, sowie M. Junius Brutus hervorglänzen, bis die Redekunst in Marcus Tullius Cicero (geb. zu Arpinum 106, erm. 43 v. Chr.) ihren Vollender fand. Dieser berühmte, wenn auch mit manchem Charaktermakel behaftete Staatsmann, den nach seiner Ermordung durch die Schergen des Triumvir Antonius sein Feind Augustus durch die Worte ehrte: „Er war ein guter Bürger und liebte sein Vaterland herzlich" — hat nicht nur den rhetorischen Stil, sondern die Prosa der lateinischen Sprache überhaupt auf die höchste Stufe kunstmäßiger Vollendung erhoben („Ciceronisches Latein"). Genährt mit der Milch griechischer Philosophie, die er freilich in seinen philosophischen Schriften arg verwässerte, erwies Cicero in seinen zahlreichen Werken die umfassendste wissenschaftliche Bildung, welche je ein Römer erreichte. Als Philosoph ohne alle spekulative Tiefe, welche seinen Landsleuten schlechterdings versagt war, hat er dagegen als Redner theoretisch und praktisch muster- und maßgebend gewirkt. Die Theorie und Geschichte der Redekunst entwickelte er fein, lehrreich und anregend in verschiedenen seiner Schriften (De Oratore — Brutus seu de claris oratoribus — Orator sive de optimo genere dicendi — Topica ad C. Trebatium — Partitiones oratoriae) und die Richtigkeit seiner Theorie bewies er in 116 glänzenden Staats- und Gerichtsreden, von denen 56 (meist vollständig) auf uns gekommen sind. Die höchsten Triumphe als Redner feierte Cicero in seinen Anklage- und Strafreden gegen Verres, Catilina und Antonius. In der Kaiserzeit sank die römische Redekunst zur Deklamationsübung und panegyrischen Schmeichelei herab, welche in den ursprünglich von griechischen Sophisten errichteten Rednerschulen systematisch betrieben wurden. Diese Afterberedsamkeit fand in M. Fabius Quintilianus (geb. 42 n. Chr.), welcher im 10. Buche seines Lehrgebäudes der Rhetorik (Libri XII institutionis oratoriae) auch eine kritische Uebersicht der griechischen und römischen Literatur zu geben versuchte, und in dem Panegyriker L. Plinius Cäcilius Secundus (geb. 62 n. Chr., zubenannt Junior zum Unterschied von seinem Oheim, dem Naturhistoriker L. Plinius Secundus) ihre begabtesten Repräsentanten. An Cicero's Namen knüpft sich auch die römische Epistolographie, denn dieser Meister des

Stils hat die Briefform zu literarischer Geltung gebracht. Eine reichhaltige Korrespondenz ist von dem großen Redner auf uns herabgekommen und seine zahlreichen Briefe an Mitglieder seiner Familie, sowie an verschiedene seiner Freunde, namentlich an Atticus, sind von bedeutendem zeit- und kulturgeschichtlichen Werth. Die Briefschriftstellerei trat dann später als ein selbstständiger Literaturzweig auf, in welchem besonders die philosophischen Briefe (Epistolae ad Lucilium) des L. Annäus Seneca (geb. 2, auf Befehl Nero's durch Selbstmord gest. 65 n. Chr.) und die polyhistorischen des jüngeren Plinius wichtig geworden sind.

Zweites Buch.

I.

1) Das Christenthum, die Poesie der Kirche und die neulateinische Dichterei. 2) Der Romanismus, die Romantik und das Ritterthum. 3) Das mittelalterliche Theater.

II.

Die romanischen Länder:

1) Frankreich; 2) Italien; 3) Spanien; 4) Portugal.
(Anhang: Romänien und Romanisch-Graubünden.)

Erstes Kapitel.

1.
Das Christenthum, die Poesie der Kirche und die neulateinische Dichterei.

Wir sahen in den Schriften eines Lukian, Juvenal und Petron, eines Tacitus und Sueton die Darlegung des Zersetzungsprozesses der antiken Welt. Die letzte Stunde einer so abgelebten und in völligen Marasmus übergegangenen Gesellschaft mußte endlich schlagen. Der Keim einer neuen, die christliche Idee, war in den Zeiten des römischen „Kaiserwahnsinns" mälig zu einer unwiderstehlichen geistigen Revolutionsmacht herangewachsen, welche von innen heraus das soziale Gebäude des Alterthums aus Rand und Band hob, so daß ein Theil desselben nach dem andern unter dem Ansturm der germanischen Völker, unter dem Orkan der Völkerwanderung rettungslos in Trümmer ging.

Aus dem ungeheuren, vier oder fünf Jahrhunderte erfüllenden Wirrsal, welches die Kultur der alten Welt völlig zerstören zu wollen schien, hatten sich zuletzt an der Gränzscheide des 8. und 9. Jahrhunderts zwei herrschende Einrichtungen eines neuen Weltalters erhoben, das römische Papstthum und das germanisch-römische Kaiserthum, die beiden Angelpunkte, um welche das Mittelalter sich drehte. Diese große Periode der Weltgeschichte kann, aller absichtlichen oder unabsichtlichen Schönfärberei derselben ungeachtet, einem ruhigen Betrachter von heutzutage nur als eine barbarische erscheinen, obzwar es thöricht wäre, den Menschen des Mittelalters einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie fühlten, dachten und handelten, wie die bestimmenden Ideen von damals es gewollt haben.

Die Leitung der Geister hatte die Kirche. Sie war Jahrhunderte lang die Bewahrerin und Spenderin der Bildung. Es liegt aber in der Natur alles Dogmatismus, den Vorschritt nur so lange zu wollen und zu fördern, bis der Sieg seiner Anschauungen entschieden ist. Sobald die Kulturarbeit

darüber hinauszugehen sich anschickt, wird er ihr unerbitterlicher Gegner. Diese traurige Wahrheit zeigt uns die Geschichte der Kirche; nicht etwa nur die der römisch-katholischen oder byzantinisch-griechischen, sondern eben so sehr die der lutherischen, kalvinischen und anglikanischen, welche letztgenannte die herzloseste, servilste und unfruchtbarste aller christlichen Kirchen war und ist. Es kann nicht im entferntesten bezweifelt werden, daß die unermeßlichen materiellen und intellektuellen Bildungsresultate, welche während der drei jüngsten Jahrhunderte in Europa gewonnen wurden, nicht mittels, sondern recht eigentlich trotz der Kirche errungen worden sind. Sie stemmte und stemmt sich überall nach Kräften dem naturgemäßen und unabänderlichen Entwickelungsgange der Menschheit entgegen. Kein Wunder daher, daß sie längst nicht mehr durch die Selbstherrlichkeit ihrer Idee, sondern nur noch einerseits durch die Denkfaulheit und Unwissenheit der Massen, andererseits durch polizeilichen Schutz existirt. Mit der nur noch nothdürftig zusammenhaltenden Form des modernen Polizeistaates wird auch die Macht der Kirche zusammenbrechen und Redensarten wie vom ewigen Fels Petri u. dgl. m. werden gegen die Gewalt der Thatsachen nichts vermögen. Die ethische Seele des Christenthums wird bleiben, weil sie ewigmenschlich ist; aber der dogmatische Leib wird in dem immer heftiger werdenden Zusammenstoß mit der modernen Kultur zu Staub zerfallen.

Das Urchristenthum hat die antike Welt besiegt mittels der Hoheit und Energie seiner Sittenlehre. Das Urchristenthum war eine durch die weltgeschichtliche Nothwendigkeit vorgeschriebene Reaktion des Spiritualismus gegen einen übermächtig, ja rasend gewordenen Sensualismus. Es verordnete der Menschheit, als sich der Karneval der römischen Kaiserzeit zur wahnsinnigen Orgie hinaufgesteigert hatte, eine trübsälige, aber heilsame Fastenkur. Wie es jedoch zu gehen pflegt, wenn ein neues Prinzip in der ganzen Frische, Herbigkeit und Ausschließlichkeit seiner Jugendkraft gegen ein altes anstürmt, so ging es auch hier. „Das Christenthum — sagte Jean Paul — vertilgte wie ein jüngster Tag die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, es drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmelsstaffel und Schwelle zusammen und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle. Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt und Teufel als Verführer zogen in Menschen- und Göttergestalten: alle Erdengegenwart war zu Himmelszukunft verflüchtigt.“ Es gab eine Zeit, wo das mehr als bloße Tendenz, wo es Wirklichkeit war. Demnach mußte das Verhalten des Christenthums zur Kunst und Wissenschaft anfänglich ein durchaus feindliches sein. Durch erlittene Verfolgungen zur einseitigsten Unduldsamkeit gestachelt, kehrte sich das mächtig gewordene Christenthum voll blinder Wuth gegen die antiken Kulturschätze. Zerstörung bezeichnete den Pfad des triumphirenden neuen Glaubens. Banden rasender Fanatiker brachen aus der Einsiedler- und Klosterwelt der thebaischen

Wüsteneien hervor und stürzten sich, bornirte Bischöfe an ihrer Spitze, auf die Schätze antiker Kunst und Wissenschaft. Die edelsten Bauwerke und Gebilde der Kunst erlagen der Zertrümmerung durch stupide Mönche, die unschätzbarsten Bibliotheken gingen durch diese Eiferer in Flammen auf, [1]) die herrlichsten Ueberlieferungen poetischer Begeisterung und philosophischen Denkens wurden von den frommen Kirchenvätern mit dem Stempel der Sündhaftigkeit bezeichnet und als Werke des Satans verflucht. Auf den Ruinen eines heiteren Lebensdienstes erhob sich der Kultus des Todes und Moders, an die Stelle der schönen Göttergestalten trat der ekelhafte Reliquienplunder der „heiligen Leiber." Sobald jedoch diese Saturnalien des Fanatismus vorüber waren, mußte es jedem Denkenden klar werden, daß die Begründung einer die bisherige Kulturarbeit negirenden, spezifisch-christlichen Kultur nur eine ganz unhaltbare Illusion sei. Man mußte sich alles Hochmuths christlicher Abstraktion ungeachtet schon dazu bequemen, die Materialien eines neuen Bildungsbau's bei den vor kurzem noch so unmäßig verachteten Heiden zusammenzusuchen. Noch mehr: da sich nämlich das Bedürfniß, die neue Religion mythologisch auszubilden, unabweislich geltend machte, so stand man nicht an, bei den von Seiten der Kirchenväter so heftig vermaledeiten antiken Dichtern sehr umfassende mythologische Anleihen aufzunehmen, um damit den christlichen Olymp zweckdienlich auszustatten.

Indessen hat das Christenthum, wie wir sehen werden, erst in seiner Erscheinungsform als katholische Kirche dieses Beginnen folgerichtig durchgeführt, während das Urchristenthum in seiner asketischen Strenge vor einer künstlerischen Ausbildung der Lehre und des Kultus noch zurückschrack und sich, wie gegen das Leben selbst, so auch gegen die Blüthe desselben, die Kunst, feindlich verhielt. Das bestimmte denn auch den Ton der urchristlichen Poesie, welche ihre Inspiration aus der alttestamentlichen schöpfte. Das visionäre Element der Prophetie erzeugte christlicherseits das ungeheuerliche Gedicht der „Offenbarung Johannis" (Apokalypse), in welchem eine tollgewordene Phantasie groteskisirt, und die Psalmen gaben der christlichen Lyrik einen Grundklang, welcher der zerknirschten Abwendung von dem „Jammerthal" der Erde ganz entsprach. Die Form der ältesten Poeten des Christenthums war eine Reminiscenz der antiken Formen und blieb es noch lange; den Inhalt bildeten hauptsächlich Paraphrasen der Evangelien, später auch Biographieen der Märtyrer, aus welchen im Verlaufe der Zeit ein blödsinnig-abergläubischer

---

[1]) So wurde die höchst werthvolle Bibliothek im Serapeum zu Alexandria von dem dortigen Erzbischof Theophilus i. J. 389 zerstört. „Noch beinahe zwanzig Jahre später erregte der Anblick der leeren Fächer das Bedauern und die Entrüstung jedes Beschauers, dessen Gemüth nicht gänzlich durch religiöse Vorurtheile mit Blindheit geschlagen war." Gibbon, Decline and Fall of the Rom. Emp. Chap. 28.

Legendenwust entstanden ist. Daneben wurden sehr viele Hymnen gedichtet, welche das Lob des Heilands verkündigten, ihn bald unter dem Bild eines die Heerde der Gläubigen weidenden Hirten feiernd, bald unter dem eines Lammes, des Opferlammes, welches „hinwegnahm die Sünden der Welt.“ Auch dem heiligen Geiste ward in dieser urchristlichen Hymnik viel gehuldigt, wogegen Gottvater mehr zurücktrat. Es lag in der Sache, daß diese ganze Dichterei sehr dünn und monoton sein mußte. Wenn sich derselben da oder dort einmal ein naturgemäßer, menschlicher Ton beimischte, galt das für eine Sünde. So wurde der früheren Ortes erwähnte Bischof Heliodoros von seinem Bischofssitz gestoßen, weil er den Roman „Theagenes und Charikleia“ geschrieben hatte.

Der älteste christliche Gesang erhob sich in der griechischen Kirche. Seine Hauptrepräsentanten, in deren Hymnen mit dem Element hebräischer Psalmenlyrik noch einigermaßen die Einfachheit und Würde hellenischer Form sich vereinigt, sind der Kirchenvater Klemens von Alexandria (um 200), welchem seine berühmte Hymne „An den Erlöser“ Anspruch gibt auf den Ruhm, der älteste christliche Dichter zu sein; dann Gregorios, Bischof zu Naziamz (st. 391), welchem die Autorschaft des ältesten christlichen Drama's zugeschrieben wird, das den Titel „Der leidende Christus“ (*Χριστὸς πάσχων*) führt und zu einem Drittel aus euripideischen Versen zusammengestoppelt ist; [1]) ferner Apollinaris aus Laodikeia, Synesios aus Kyrene (st. um 431) und Methodios von Patara. Eine ganz dumme Machenschaft sind die sogenannten „Homerokentra,“ eine aus homerischen Versen mit veränderten Namen zusammengemantschte Lebensbeschreibung Christi, welche ein gewisser Pelagios (im 5. Jahrh.) begonnen haben soll und die von der gelehrten Gattin des Kaisers Theodosius II. Eudokia fortgesetzt und vollendet wurde. Die römische (abendländische) kirchliche Dichtung begann mit dem Kirchen-

---

[1]) Vgl. Ellissen, Analekten der mittel- und neugriech. Literatur, 1. Thl., wo sich Original, Uebersetzung und literarhistorische Erörterung des Stückes finden. Es ist eine literargeschichtliche Merkwürdigkeit, aber ohne poetischen Werth. Die Tragik darin wirkt manchmal sehr unfreiwillig komisch. So z. B. wenn die Mutter des Heilands (V. 267) die jüdische Zimmermannsfrau, nicht nur im Stil, sondern auch mit den Worten des Euripides die hellenische Göttin Muttererde und den Sonnengott Helios anruft („*ὦ Γαῖα μῆτερ, Ἡλίου τ' ἀνακτυχαί,*“ ect). Die arme „Gottesgebärerin“ erscheint in Folge der Unbehilflichkeit des Verfassers überhaupt mitunter in einem Lichte, das wenig zu ihrer mythologischen Würde paßt. So wenn der „Chor“ gegen die allerdings fürchterlich Redselige gelegentlich den respektwidrigen Ausfall thut: —

„*τί τούσδε κινεῖς κἀναμαχλεύεις λόγους;*
ὄλωλέ σοι παῖς, καὶ κινεῖς πολλοὺς λόγους.
(Wie magst also bombastisiren du allfort?
Dir stirbt der Sohn, du aber schwatzest immerzu.)“

vater Tertullianus (st. 220), dessen Richtung eine vorherrschend didaktisch-epische war, in welcher ihm Laktantius, Juvenkus und andere folgten. Die Lyrik, der eigentliche Kirchengesang, wurde jedoch erst durch den berühmten mailänder Bischof Ambrosius (st. 397) in den lateinischen Kult eingeführt. Ob übrigens der unter dem Titel „Ambrosianischer Lobgesang (Te deum laudamus)" allbekannte Hymnus von Ambrosius verfaßt sei, kann nicht mit Bestimmheit behauptet werden. Des Ambrosius Bemühungen um die Würde und Schönheit des kirchlichen Gesanges wurden von dem Papst Gregor I, der in seinen Morgen- und Abendliedern als begabter Versmacher sich erwies, aufgenommen und fortgeführt. Von großem Einfluß auf seine und die Folgezeit war das theils in Versen, theils in Prosa verfaßte Buch des Severinus Boëthius (st. 524) „Von den Tröstungen der Philosophie (de consolatione philosophica)." Mit dem elften Jahrhundert, wo der Sieg der römischen Kirche entschieden war, begann sie ihren Gesang am machtvollsten zu entfalten. Aus dieser Zeit stammt das berühmte Requiem „Dies irae," welches wahrscheinlich Thomas von Celano gedichtet hat; etwas später feierte Thomas von Aquino das neuaufgekommene Fronleichnamsfest in einem mystischen Hymnus, Bernhard von Clairvaux verkündete im Liede eine Art christlichen Stoicismus, [1]) der Mönch Jakobonus sang sein rührendes „Stabat mater" und der Kardinal Damiani entfaltete in seiner Hymne auf die Freuden des Paradieses eine Glut der Phantasie und Pracht der Malerei, welche gegen die sonstige dürre Abstraktion der christlichen Poesie wohlthuend absticht und einigermaßen an die Schilderung erinnert, die der Koran vom Paradiese der Moslem entwirft. [2])

Aus der römisch-kirchlichen Dichtung ging die neulateinische Poesie hervor, welche sich in der gelehrten Welt bis ins 18. Jahrhundert herab fortsetzte, indem sie sich im Verlaufe der Zeit von der Kirchlichkeit emancipirte und, bei strenger Nachahmung der klassischen Form, in den Weisen des Virgil, des Horaz und Ovid epische Stoffe behandelte oder gegen Thorheiten und

---

[1]) Dessen Lehren sich zusammenfassen in der energischen Schlußstrophe:

„Nil tuum dixeris, quod potes perdere!
Quod mundus tribuit, intendit rapere.
Superna cogita, cor sit in aethere:
Felix, qui poterit mundum contemnere.
(Was sich verlieren läßt, eigne sich keiner an!
Die Welt nimmt ihr Geschenk wieder von jedermann.
Denk' an das Bleibende, Herz, strebe himmelan:
Selig ist in der Welt, wer sie verachten kann!)"

[2]) Vgl. „Lauda Sion"; Auswahl der schönsten lateinischen Kirchenhymnen im Originaltext mit deutscher Uebersetzung von K. Simrock. 2. A. 1868.

Laster satyrisch zu Felde zog oder auch lyrisch-erotisch sich äußerte. Es geht eine Reihenfolge berühmter neulateinischer Poeten vom 9. bis zum 18. Jahrhundert herab und kann man dieselbe füglich mit dem reichenauer Abt Walafrid Strabo (st. 849) anheben und mit dem Kardinal Melchior de Polignac (st. 1741) beschließen. Zwischen den beiden genannten Namen stehen die berühmten des Johannes von Salisbury, des Abälard, des Gualter Mapes („Mihi est propositum"), Petrarca, Poliziano, Sannazaro, Pontanus, Felix Hemmerlin, Reuchlin, Erasmus, Ulrich von Hutten, Johannes Secundus, Vida, Buchanan, Frischlin, Balde, Lotichius, Justus Scaliger, Hugo Grotius. Mehreren von diesen Männern werden wir weiterhin wieder begegnen. Alle die genannten und zahllose andere lateinisch dichtende Poeten haben, indem sie die Erinnerung an den Geist und die Formen des klassischen Alterthums wach erhielten, auf die gebildeteren ihrer Zeitgenossen ohne Frage wohlthätig gewirkt. Aber wie alle in einer todten Sprache geübte Schriftstellerei, erschöpfte auch diese lateinische Dichterei ihre Bedeutung und Geltung innerhalb der gelehrten Kreise. Einen selbstständigen Kunstwerth hat sie nicht anzusprechen und dem Aufschwung der nationalen Literaturen ist sie eher hinderlich als förderlich gewesen. Wir lassen sie daher nach dieser kurzen Erwähnung hinter uns zurück.

2.

Der Romanismus, die Romantik und das Ritterthum.

Der Sturm der Völkerwanderung warf die römische Welt in Trümmer und ließ die entnervte Civilisation derselben vor dem Andrange roher Naturkraft zu Boden sinken. Aber dieser Sturm reinigte zugleich auch die Atmosphäre der Weltgeschichte und leitete frisches, gesundes Blut in die vertrockneten Adern des gesellschaftlichen Körpers. Es ist eine der herkömmlichen Redensarten, die einer dem andern gedankenlos nachsagt, daß durch den Einbruch der „Barbaren" ins römische Reich, durch die Völkerwanderung, die Menschheit in ihrer Entwickelung um Jahrhunderte zurückgeworfen worden sei. Nichts kann unhistorischer und ungerechter sein als diese Ansicht. Denn der physisch und moralisch verkommene Süden verdankte ja seine Regeneration einzig und allein den erobernd über ihn hereingebrochenen germanischen Volksstämmen. Auch war ja, wie wir sahen, längst vor dem Einbruch der „Barbaren" die antike Kultur in völlige Fäulniß übergegangen. Die Germanen waren nur die Vollstrecker eines jener großen Wahrsprüche, wie sie von Epoche zu Epoche aus dem Munde der in der Weltgeschichte waltenden Nemesis

ergehen, — Wahrsprüche, welche eine abgelebte Gesellschaft der Vernichtung weihen und zugleich eine neue ins Leben rufen.

Die germanischen Völker, welche zur Zeit jener ungeheuren Revolution, die wir Völkerwanderung zu nennen pflegen, aus dem Norden und Nordosten gegen den Süden und Westen vordrängend die Provinzen des römischen Reiches eroberten, vermischten sich mit der unterworfenen Bewohnerschaft ihrer neuen Wohnsitze und aus dieser Mischung gingen die Mischlingnationen hervor, welche romanische heißen. Die Eroberer vermischten aber nicht nur ihr Blut, sondern auch ihre Sprache mit der der besiegten Römer, und da die lateinische Sprache sich einer vollendeten Ausbildung erfreute, so konnte es nicht fehlen, daß sie die roheren Idiome der Sieger dergestalt unterwarf, daß jene in allen vormals weströmischen Provinzen die durchgreifende Grundlage der Rede und Schrift war und blieb. Indessen mußte sie doch der Aufnahme vieler fremder Elemente sich bequemen, verlor durch die Verarbeitung dieser Elemente vieles von ihrer Eigenthümlichkeit und modelte sich im Munde des Volkes, während das eigentliche Latein fortwährend Sprache der Gelehrten und der Kirche blieb, allmälig zu dem sogenannten Romanzo, welches lange Zeit in den romanischen Ländern ziemlich allgemeine Geltung hatte und aus welchem dann mit der schärferen Scheidung der verschiedenen romanischen Nationalitäten auch die verschiedenen romanischen Mundarten sich herauszweigten. [1]) Für die poetische Form des Romanzo wurde im Gegensatz zu dem germanischen Stabreim (Alliteration) der Endreim (rima) wesentlich, welcher zwar schon ziemlich frühzeitig bei lateinisch-christlichen Poeten sporadisch vorkam, jedoch allen Anzeichen nach erst durch das Beispiel der spanisch-arabischen und sizilisch-arabischen Dichtung allgemein in die romanische eingeführt worden ist.

Die Amalgamirung der Völker des Nordens und des Südens hatte zwar für die ersteren den Nachtheil, daß sie ihre Urgeschichte, ihre nationale Heldensage, also die eigentliche Basis, worauf ein Volk bei seiner selbstständigen historischen Entwickelung fußt, ganz oder großentheils einbüßten; allein diese Einbuße ward durch die Aneignung der Elasticität des Südens, welche die starre Kraft

---

[1]) Bekanntlich wurde auch im Latein ein **sermo rusticus** (Volkssprache) und ein **sermo urbanus** (Schriftsprache) unterschieden, welcher letztere erst durch die literarische Thätigkeit der Römer von dem ersteren sich abtrennte. Es liegt auf der Hand, daß das Latein, welches sich mit den Mundarten der eingewanderten Völker zum Romanzo verband, der **sermo rusticus** war. Unter andern haben Sismondi in seinem bekannten Werke „**De la littérature du midi de l'Europe**“ (Bd. I, S. 1 ff.) und später E. Ruth in seiner Geschichte der italienischen Poesie“ (Bd. I, S. 149 ff.) dankenswerthe Nachweisungen über die Entstehung der romanischen Sprachen gegeben. Vgl. auch Fr. Diez, Wörterbuch der romanischen Sprachen.

ihrer angeborenen Natur milderte, ohne sie zu brechen, einigermaßen vergütet und im Ganzen genommen hatte die Mischung nordischer und südlicher Elemente eine höchst wohlthätige Wirkung auf den Gang der staatlichen und geistigen Bildung. Die Brutalität des nordischen Feudalismus, welcher die politische Form des Mittelalters wurde, fand von Anfang an in der Flüssigkeit und heiteren Beweglichkeit des südlichen Volkslebens, in welchem von jeher, wie noch jetzt, der Unterschied der Stände mehr verschwand, sowie in den nie ganz erloschenen und bald wieder thatkräftig auflebenden Erinnerungen an antik-republikanische Freiheit ein heilsames Gegengewicht. Sodann häufte der Austausch nordischer und südlicher Lebensanschauung, Mythen, Sagen und Märchen ein poetisches Kapital, von dessen Reichthum später zahllose Dichter zehren konnten. Endlich, und das war das Wichtigste, wurde durch die romanischen Völker dem Christenthum die allzuscharfe spiritualistische Spitze, in welche es auslief, abgebrochen und die neue Religion als Katholicismus soweit vermenschlicht, als es ihr Wesen nur immer zuließ. Die südlichen Völker waren stets genußliebend gewesen und die Einwanderung der Nordländer hatte sie dermaßen aufgefrischt und gekräftigt, daß ihnen eine Religion, wie sie die asketischen Urchristen in den thebaischen Einöden getrieben, keineswegs zusagen konnte. Das Christenthum wurde daher durch die Völker des Südens zum Katholicismus, d. h. zu einem sinnlichen Kultus, der sich eine förmliche Mythologie schuf, die heidnischen Götter, Göttinen und Genien in Heilige umtaufte, an deren Spitze als christliche Venus oder Isis die Madonna gestellt wurde, die heidnischen Gebräuche und Feste unter christlichen Namen fortsetzte und fortfeierte, den Lebensgenuß, wenn nicht gerade sanktionirte, so doch duldete und dem Sünder durch das weite Thor der kirchlichen Gnadenmittel immer noch einen Weg in's Himmelreich offen ließ. Dieses, das Himmelreich und dessen Kehrseite, die Hölle, also das Jenseits, konnte der Katholicismus freilich nicht aufgeben, ohne sich selbst zu vernichten; allein er bot alles auf, um auch das Diesseits möglichst bequem und genüßlich einzurichten: er milderte durch seine Dazwischenkunft die Rohheit feudalistischer Tyrannei, empfand vermöge der Verfassung seiner Hierarchie demokratische Sympathieen und wahrte das Volk einerseits durch seine mildthätigen Anstalten vor dem Verhungern, andererseits durch die in dem prachtvollen Ceremoniell seines Gottesdienstes dargebotenen ästhetischen Genüsse vor Verthierung. Der Katholicismus schuf die christliche Kunst; er wollte auf die Sinne und das Gemüth der Menschen wirken und konnte daher des dichterischen Wortes, der Malerei, der Musik nicht entrathen; ja er machte sogar seine Kirchen geradezu zu Theatern und wurde durch die Aufführung religiöser Farcen (Mysterien, Miracles, Moralitäten) Begründer der modernen Drama's, wovon unten mehr.

In dem Katholicismus, in welchem sich die ganze Phantastik und Symbolik des alten Indiens erneuerte, hat nun auch die Romantik, das charak-

teristische Merkmal nicht allein der romanisch-mittelalterlichen Poesie, sondern der Poesie des Mittelalters überhaupt, ihre Quelle, für welche allerdings sowohl durch die mittels der Völkerwanderung herbeigeführte Vermischung nationaler Eigenthümlichkeiten, Sagen und Anschauungen, als auch durch die dunkle Befreiungssehnsucht, der von dem Feudalsystem gequälten Menschheit noch anderweitige Zuflüsse eröffnet wurden. Die Romantik stellte sich vor allem die Aufgabe, das Ringen des Subjekts in dem Kampfe zwischen den Satzungen der christlichen Moral und den Forderungen der Natur darzulegen. Durch dieses Ringen muß das Gefühl zu übersinnlicher Sublimirung gesteigert werden, in welchem Zustande es über die Verlockungen der Sinnenwelt triumphirt, allein bei der Unmöglichkeit, sich des Irdischen völlig zu entäußern, fortwährend einer krankhaften Reizung, einem sehnsüchtigen Unbefriedigtsein preisgegeben ist. Wesentlich christlich ist die Romantik durch die Art und Weise, wie sie die Liebe auffaßt. Die Romantik begründete nämlich einen förmlichen Kultus der Liebe, dessen Idol das Weib war.[1]) Das Weib erhielt durch die Romantik, für welche hier zunächst der katholische Mariädienst maßgebend gewesen, eine ganz andere Geltung und Stellung, als es in der antiken Welt besaß. Im antiken Zeitalter war der Mann, als Repräsentant der Thatkraft, Mittelpunkt des Lebens, im romantischen dagegen das Weib, als Typus der Gefühlsinnigkeit. Das Christenthum als Religion der Demuth und Unterwerfung vergöttlichte das Weib und die Romantik faßte daher konsequent die Liebe als eine geistige Vollkommenheit, als einen mystischen Akt, der eigentlich mit der natürlichen, d. h. geschlechtlichen, Liebe gar nichts zu thun habe oder wenigstens der letztern erst die gehörige Weihe gebe. Ob die Poesie durch diese veränderte Stellung des Weibes so unendlich viel gewonnen, wie die Romantiker behaupten, bleibe dahin gestellt; gewiß aber ist, daß die antiken Frauenbilder Andromache, Penelope, Nausikaa, Antigone u. a. für alle Zeiten als leuchtende Vorbilder echtester und edelster Weiblichkeit gelten werden.

Das romantische Liebesideal war die Sonne, welche die soziale Blüthe des mittelalterlichen Lebens, das Ritterthum, zur Entfaltung brachte. Die Minne (Gottesminne, Frauenminne) war die Seele der Romantik, das Ritterthum ihr Leib. In diesem gelangte die romantische Idee zu ihrer vollsten Erscheinung, ging aber dabei nach zwei Richtungen auseinander und stellte sogar in den Zweigen eines Sagenstammes, in der Artussage das weltliche, in der Gralsage dagegen das geistliche Ritterthum dar. Den Artussagenkreis im engeren Sinne erfüllt ein glanzvolles, turnirendes, bankettirendes und lie-

[1]) Daß die Wirklichkeit des mittalterlichen Lebens zu dieser idealischen Auffassung der Weiblichkeit häufig in schroffen Gegensatz trat, ist Thatsache. Ich werde im 2. Bande, beim deutschen Minnegesang, darauf zurückkommen.

delndes Ritterleben; der Minne- und Ehrendienst erscheint hier als ein System, das schon einigermaßen der spitzfindigen Behandlung der Liebe und Ehre vorgreift, welche später im spanischen Drama aufkam; die Ritter von Artus' Tafelrunde sind zwar sehr fromm, aber in noch höherem Grade galant, ihre Sinnesweise, wie der Zweck ihrer bunten Abenteuer ist durchaus weltlich und sie machen sich gar kein Gewissen daraus, jede Blume zu pflücken, die ihnen auf ihren Irrfahrten zu Handen kommt: die Gralsage im engern Sinne hingegen eröffnet den Blick in eine ganz andere Welt, sie vertritt wesentlich die allegorische Seite der Romantik; das Ritterthum in der vorhin geschilderten Weise ist hier nur Folie für das Mysterium des Graldienstes, die Weltanschauung ist völlig christlich, d. h. übersinnlich und asketisch, die Kollisionen des menschlichen Gefühls mit der christlichen Moral treten schroff hervor, die Liebe ist mehr ein Begriff als eine Realität, der Drang in die dämmerige Ferne, der Hang für das Wunderbare und Unbegreifliche vereinigen sich mit feindseliger Verachtung des Wirklichen und Naheliegenden. So kehrte sich also in den beiden Typen des Ritterthums, in der Artussage und in der Gralsage, in welcher letzteren orientalische Einflüsse nicht zu verkennen sind, die durch die Kreuzzüge vermittelt wurden, der christliche Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits ebenso unversöhnt heraus, als er die Welt der Romantik, das Mittelalter, überhaupt durchdrang.

Das Ritterthum, als politische Erscheinung gefaßt, fußte auf der Feudalverfassung und gipfelte sich in verschiedenen Abstufungen zu seiner Krone auf, zum Kaiser; diesem gegenüber stand der Papst, als Spitze der Hierarchie — weltliche und geistliche Macht, Diesseits und Jenseits, ohne Unterlaß sich befehdend. Dies war in Wirklichkeit die von neuern Romantikern ausgeposaunte Einheit des mittelalterlichen Lebens. Uebrigens hätte diese vorgebliche Einheit die Romantik nothwendigerweise zerstört; denn das Romantische besteht ja eben im Zwiespalt, es ist das ewige Unbefriedigtsein, das nie gestillte Sehnen, das angestrebte Aufgehen des Irdischen im Uebersinnlichen. Als solches hat es sich in den Kreuzzügen, der Glanzzeit des Ritterthums, welthistorisch manifestirt und aus den durch diese und die Kämpfe der Bekenner des Islam und des Christenthums in Spanien und Südfrankreich herbeigeführten Berührungen zwischen Morgenland und Abendland seine höchste Formvollendung geschöpft. Wenn aber, wie oben bemerkt worden, die aus dem Christenthum hervorgegangene Romantik die Poesie des Mittelalters als allgemeines Merkmal charakterisirt, so müssen wir daneben als besondere Elemente derselben — hier zunächst in Bezug auf die Literatur der romanischen Völker — hervorheben die Reminiscenz der antiken oder, genauer gesprochen, der römischen Poesie und die ihr bald unterliegende, bald sie zurückdrängende Nationalität. Der Kampf dieser Elemente durchzieht die ganze Literaturgeschichte der Romanen (Franzosen, Italiener, Spanier und Portugiesen) und wird einzig und

allein in der dramatischen Literatur Spaniens vollständig zum Vortheil der Nationalität entschieden.

3.

Das mittelalterliche Theater.

Wie Wissenden wohlbekannt und wie an bezüglicher Stelle im 1. Buche dargethan worden, war die dramatische Dichtung und theatralische Kunst des Alterthums aus dem Gottesdienste hervorgegangen und zwar sowohl die tragische als die komische Richtung dieser Dichtung und Kunst. Die antiken Theater, wenigstens die hellenischen, waren Kultstätten, die Aufführungen Kulthandlungen, und wer die Tragödien eines Aeschylos und Sophokles kennt, wird das nicht befremdend finden. [1]) Mit ihrem Sinken verlor freilich die antike Bühne mehr und mehr ihren gottesdienstlichen Charakter, bis sie endlich im kaiserlichen Rom nur noch die Widerspiegelung einer allgemeinen und grauenhaften Sittenverderbniß war. Wollust und Grausamkeit spektakelten da, wie in der Welt selbst, so auch auf den Brettern, welche „die Welt bedeuten." War es doch im 1. Jahrhundert der christlichen Aera mit der antiken Tragik soweit gekommen, daß in der Tragödie „Herkules auf dem Oeta" die Titelrolle von einem zum Tode verurtheilten Verbrecher gespielt werden mußte, welcher schließlich, zur Erhöhung der theatralischen Illusion, auf der Bühne lebendig verbrannt wurde. In unzüchtiger Richtung gipfelte die Entartung des alten Theaters erst im 4., 5. und 6. Jahrhundert, namentlich in den östlichen Provinzen des römischen Reiches. Zur Zeit Konstantins machte das Ballet „Majuma" Furore, dessen Reiz darin bestand, daß völlig nackte Tänzerinnen eine Badscene darstellten, und zur Zeit Justinians hatte dieses Kaisers nachmalige sehr „orthodoxe" und „fromme" Gemahlin Theodora ihre Laufbahn damit begonnen, daß sie, bloß

[1]) Auch die Ursprünge des römisch-italischen Schauspielwesens sind religiöser Natur gewesen. Beim Virgil findet sich hierüber die denkwürdige Stelle (Georgica, II, 385 seq.): —

„Nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni,
Versibus incomtis ludunt risuque soluto,
Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis;
Et te, Bacche, vocant per carmina laeta tibique
Oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.

(Auch ausonische Pflanzer, aus Troja entstammete Bauern
Feiern mit rohem Gesang und entfesseltem Lachen ihr Festspiel
Und, in entsetzliche Larven gehüllt aus gehöhleter Rinde,
Rufen sie dich, o Bakchus, mit fröhlichen Liedern und hängen
Schaukelnde Bildchen von dir an die hochaufragende Fichte.)"

mit einem schmalen Gürtel bekleidet, auf der Bühne erschien, um Unbeschreibliches zu agiren.

Sehr begreiflich daher, daß die christlichen Kirchenväter von Tertullian ab alle Donner ihres Eifers und ihrer Beredsamkeit gegen das Schauspielwesen losließen. Mit Fug und Recht konnte Chrysostomus die Theater von damals „Wohnungen Satans, Schauplätze der Zuchtlosigkeit, Schulen der Ueppigkeit, Hörsäle der Pest und Gymnasien der Ausschweifung“ nennen. In dem Recept der großen Fastenkur, welche das Christenthum der verkommenen antiken Gesellschaft verordnete, bildete das auf die Schauspiele, Schauspieler und Schauspielerinnen geschleuderte Anathema eine stehende Rubrik und Bischöfe, Synoden und Koncilien bemühten sich unablässig, die Gläubigen zu vermögen, daß sie der „unheiligen Augenlust“ möglichst sich enthielten oder ganz entwöhnten. Wenn jedoch der „Geist“ stark war, so war das „Fleisch“ noch stärker. Die Christen liefen daher mit nicht geringerer Gier als die Heiden in die Theater und die christliche Klerisei mußte zuletzt achselzückend zur Anerkennung der trivialen, aber großen Wahrheit sich herbeilassen, daß der Mensch eben kein theologisches Abstraktum sei, sondern ein sehr konkretes Wesen, welches schlechterdings essen, trinken, heiraten und verschiedenartlich unterhalten sein wolle. Und ferner, daß man das Volk nur mittels des Hebelwerkes realer Anschauungen einigermaßen annähernd zur idealen Region emporheben könne; daß die denkträge Menge, d. h. der ungebildete und der gebildete Pöbel, zur Aneignung religiöser Begriffe der Vermittelung durch mythologische Vorstellungen bedarf; sowie endlich, daß der große Haufe Moralpredigten am liebsten in einer Form vernimmt, welche dem Nützlichen das Angenehme beimischt. Mit andern Worten, die christliche Geistlichkeit gelangte frühzeitig zu der Einsicht, daß, wenn die Heiden, welche an die künstlerisch gestalteten, die Sinne angenehm berührenden und aufregenden Gottesdienste ihrer Religion gewöhnt waren, für den neuen Glauben gewonnen werden sollten, dieselben im Christenthum, im Kult der christlichen Kirche möglichst viel von dem wiederfinden müßten, was sie im Heidenthum verließen. Demzufolge handelte es sich darum, die unheilige Augenlust im heidnischen Sinne in eine heilige im christlichen umzuwandeln und innerhalb der christlichen Gotteshäuser selbst der Schaulust Befriedigung zu gewähren.[1])

[1]) „Wenn die strengeren Lehrer und Gesetzgeber der neuen Kirche Alles, was an den alten Aberglauben erinnerte, gewaltsam zu unterdrücken suchten, gelangten dagegen andere einsichtsvolle und einflußreiche Männer zu der Ueberzeugung, daß es heilsamer sei, der tiefgewurzelten Gewohnheiten zu schonen und nur darnach zu streben, ihnen eine bessere Wendung zu geben. So kam es, daß der Strom der heidnischen Lustbarkeiten, der sich überdies schon mit christlichen Elementen vermischt hatte, endlich in die Kirche selbst geleitet wurde. Die ursprüngliche Bedeutung der Tänze, Gesänge und sonstigen Freuden-

Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, daß der gesammte Kult, das ganze Ritual und Ceremoniell der christlichen Kirche auf dieses Motiv zurückzuführen sei. Immerhin jedoch ist hier der Punkt, von welchem Ursprung

äußerungen gerieth allmälig in Vergessenheit, und was eigentlich zur Verherrlichung des Saturn oder Bakchus bestimmt gewesen war, wurde nun auf den Johannes, Stephanus oder auf Christus selbst übertragen. An den heiligen Tagen pflegte sich das Volk um die Kirchen zu versammeln, Zelte von Baumzweigen zu erbauen und frohe Gelage zu veranstalten. Da nun die heidnischen Festzeiten oft mit den christlichen koincidirten, so begann die Fröhlichkeit sich an diesen wie an jenen auszusprechen und die entfesselte Lust erfüllte Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und profanen Gesängen. Es konnte nicht fehlen, daß sich bei solchen Gelegenheiten Sänger und Possenreißer einfanden, um der Vergnügungs- und Schaulust des Volkes Nahrung zu geben. Schon ein Kapitular aus der karolingischen Zeit scheint hierauf Bezug zu haben; es wird hier den Scenicis verboten, geistliche Kleider anzulegen, was doch vermuthlich von ihnen geschah, um in Gemeinschaft mit den Geistlichen in den Kirchen ihr Spiel zu treiben. Ausdrücklich aber tadelt ein späterer Synodalbeschluß diesen Unfug, den man, wenn gleich das Verbot vom Jahr 1316 ist, mit Grund für viele Jahrhunderte älter halten kann. Die Heiligkeit des Orts und des Tages mußte beständig ermahnen, statt profaner Begebenheiten die heiligen Geschichten, deren Erinnerung das Fest gewidmet war, zu Gegenständen der Darstellung zu machen, und so kam es, daß die Keime des Drama's, die wir schon im Ritus der ältesten christlichen Feste sehen (besonders in den Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde), sich vollkommen zum Schauspiel entwickelten. So lange dieses in den Händen der umziehenden Mimen und leichtsinniger Geistlicher, die sich ihnen angeschlossen, blieb, konnte es ihm freilich an Ausgelassenheit und mannigfacher Entweihung des Heiligen nicht fehlen, daher die Kirche sich mehrfach veranlaßt sah, Verbote gegen dasselbe zu richten. Aber man mußte bald gewahr werden, daß der einmal geweckte Hang des Volkes zu solchen Belustigungen sich nicht unterdrücken lasse, und der Klerus, von jeher bemüht, die Wunderbegebenheit der Erlösung zu verbildlichen, begann, zur Erreichung eben dieses Zweckes, sich jenes Hanges zu bemächtigen. Es bedurfte in der That nur eines äußeren Impulses, um die Geistlichen zu bestimmen, die Aufführung der heiligen Geschichten selbst zu übernehmen. Die Hymnen und Antiphonen der Kirche, die Reden der Priester, sowie verschiedene Handlungen des Kultus hatten das dramatische Element mehr und mehr entwickelt; die Weise, in welcher die heilige Geschichte dem Volke vorgetragen wurde, war oft in's Mimische übergegangen; seit lange pflegten die Geistlichen während des Lesens der biblischen Texte eine Rolle zu entfalten, auf welcher die vorgelesenen Abschnitte verbildlicht waren; der Uebergang zur lebendigen und vollkommen dramatischen Darstellung war also sehr nahe gelegt. Zur Beseitigung des Vorwurfs, die neue Sitte sei des Gotteshauses unwürdig, berief man sich auf die Erbauung und Belehrung, die dem Volke aus solchen Schauspielen erwachse. Wurde nun dieser Zweck auch nicht immer allein im Auge behalten, mischte sich auch mancher weltliche Scherz in die fromme Unterhaltung, so kam die Kirche doch im Allgemeinen von ihrem frühern Verdammungsurtheile zurück, ja förderte selbst dergleichen Darstellungen, die sie durch den Namen „Mysterien,“ der ihnen in verschiedenen Dekretalen und Konzilienschlüssen beigelegt wird, mit andern Handlungen des Kultus auf gleiche Linie stellte.“ Schack, Gesch. d. dramt. Kunst und Lit. in Spanien, I, 39. Vgl. Alt, Theater und Kirche, 1846; Hase, Das geistliche Schauspiel, 1858.

und Wachsthum des modernen Theaters ausgegangen — modern als Gegensatz zu antik gefaßt. Ja, so recht im Schoße der Kirche ist das moderne Schauspielwesen entsprungen und sein ursprünglicher Charakter ist durchaus ein religiöser gewesen. Die kirchliche Politik suchte sodann im Vorschritt der Zeit sämmtliche bildende und redende Künste sich dienstbar und nutzbar zu machen und sie hat auch das christliche Drama geschaffen und die christliche Schaubühne aufgebaut. Der Keim dazu war gegeben in der Feier des Abendmahls, in den hierbei stattfindenden Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde. Hieraus gestaltete die Kirche ein liturgisches Drama, die Messe, welche nichts Anderes ist als eine dramatische Gedächtnißfeier des Opfertodes Christi. Sehr richtig und treffend hat ein strengkatholischer Autor bemerkt: „Mittels und in der Messe hat die Kirche aus dem Gottesdienst ein Kunstwerk gemacht." Und wie die Abendmahlsfeier, nahmen auch andere Kulthandlungen mehr oder weniger mimischen und theatralischen Charakter an. So die Festprozessionen und Leichenpompe, das Psalliren an den Gräbern der Märtyrer und dergleichen mehr.

Zur Weiterentwickelung dieser kirchlich-dramatischen Elemente und Motive trugen auch von anderer Seite kommende Einflüsse bei. Zuvörderst, obzwar in geringem Maße, die Nachwirkung der antiken Dramatik oder, genauer gesprochen, der griechischen Tragödie. Im 4. Jahrhundert nämlich wurden zum Gebrauche in Schulen von christlichen Gelehrten fromme Schauspiele zusammengeschrieben, welche nicht nur den altgriechischen unbeholfen nachgebildet, sondern auch zu einem guten Theil aus Versen der griechischen Tragiker, insbesondere des Euripides, zusammengesetzt waren. Eine Vorstellung von dieser traurigen Tragik gibt das bereits oben erwähnte, mit Recht oder Unrecht dem Gregor von Nazianz zugeschriebene Flickstück „Der leidende Christus." Einen größeren Einfluß als diese geistverlassenen Schulfuchsereien haben auf die Fortbildung des modernen Theaters die mimischen Spiele der Römer geübt, welche in der Form von vulgären, meist ganz schauderhaft zotigen Mummereien und Possen sich ins Mittelalter hinüberschwindelten, getragen von dem unausrottbaren Geschlechte der Mimen und Jokulatoren (joculator, Spaßmacher, von jocari, scherzen), welche in den provenzalischen Jongleurs, den spanischen Joglars und den normannisch-englischen Minstrels (vom mittelalterl. lat. ministerialis, eigentl. Dienstmann) fortlebten. Denn es untersteht keinem Zweifel, daß die christliche Geistlichkeit in demselben Maße, in welchem das kirchlich-rituale Schauspiel reicher und vielgestaltiger sich entwickelte, mehr und mehr genöthigt war, mit dem leichten Völklein der „Fahrenden" sich zu verbinden und die Mitwirkung dieser „Leute vom Fach" bei Aufführung der kirchlichen Dramen in Anspruch zu nehmen. Dieser Thatsache ist wohl hauptsächlich schuldzugeben, daß mit der Zeit in die heiligen Spiele Profanirungen

der frechsten Art eingegangen sind, wie im folgenden Kapitel bei Erwähnung der französischen „Mystères“ berührt werden wird.

Den Vorschritt vom liturgisch-dramatischen Gottesdienste zum entwickelteren Kultus-Drama finden wir in den weit ins christliche Alterthum zurückreichenden Bemühungen des Klerus, den Inhalt der weihnächtlichen und österlichen Mythen dramatisch-theatralisch in den Kirchen zu gestalten. Man hat Grund, anzunehmen, daß derartige Bestrebungen schon im 5. und 4. Jahrhundert vorkamen und vorzüglich dem Eifer der orthodoxen Partei zu verdanken waren. welcher dieselbe antrieb, mittels größerer Vielgestaltigkeit und Pracht des Kultus der arianischen Partei den Rang abzulaufen. Frühzeitig schon müssen solche kirchlich-theatralische Versuche auch diesseits der Alpen angestellt worden sein; denn eine alte Handschrift der Stiftsbibliothek in St. Gallen unterrichtet uns, daß und wie in ältester Zeit in der Kirche des berühmten Klosters der genannten Stadt der Auferstehungsmythus in Scene gesetzt worden ist. [1])

Aus solchen innerhalb der Kirchen selbst zur Darstellung gebrachten Dramatisirungen der weihnächtlichen und österlichen Evangelienkapitel entwickelte sich das kirchliche Schauspiel des Mittelalters und gestalteten sich die sogenannten Mysterien- oder Mirakel-Spiele, Benennungen, die sich handgreiflich daraus erklären, daß sie die angeblichen Geheimnisse des christlichen Dogma's und die Wunder der jüdisch-christlichen Mythologie im weitesten Umfange zu Gegenständen hatten. In Frankreich hießen die Dramen „Geheimnisse“ (Mystères), in Italien „Evangelien,“ „Beispiele“ oder „geistliche Komödien“ (Vangelii, Esempii, Commedie spirituali), in Spanien „Akte“ (Autos), in England „Wunderspiele“ (Miracle-Plays, vom lat. miraculum und vom angelsächs. plegian, spielen), in Deutschland endlich „Weihnachtsspiele“ und „Osterspiele“ oder „Passionsspiele.“ Was diese Schauspiele für eine unwiderstehliche, auf Kleriker und Laien gleichmäßig geübte Zugkraft besaßen, bezeugt der Umstand, daß bis ins

[1]) Am Karfreitag nämlich legte man dort ein großes, mit Leinwand umwickeltes Bild des Gekreuzigten in das Grab, besprengte es mit Weihwasser und räucherte es an. In der Osternacht sodann suchten drei als Frauen verkleidete Mönche den Leichnam des Heilandes in dem Grabe und sangen die bezüglichen Stellen der Schrift ab. Diesen gaben zwei andere als Engel maskirte Geistliche aus dem Grabe hervor Antwort und drei weitere Priester recitirten in der Rolle von Fremdlingen die übrige Erzählung von der Auferstehung Christi, wie sie in den Evangelien steht. Inzwischen erschien ein neunter Mönch auf dem Hochaltar, mit einem rothen Meßgewand angethan und eine Fahne schwingend. Er stellte den auferstandenen Heiland vor und gab sich singend der Maria zu erkennen. Zum Beschlusse fiel das versammelte Volk als Chorus in diese Osteroper ein, indem es jubelnd anstimmte: „Christ ist erstanden!“

13. und 14. Jahrhundert hinein die Bemühungen von Päpsten und Bischöfen andauerten, das Innere der Gotteshäuser wenigstens vor den skandalösesten Ausschreitungen dieses kirchlichen Komödienwesens zu bewahren. Dies wurde insofern erreicht, als im Laufe der Zeit die Kirchen nicht mehr Raum genug boten, den theatralischen Apparat und die Zuschauermassen zu fassen, so daß man sich gezwungen sah, die Mysterienbühnen auf den Kirchhöfen und weiterhin auf den größeren Plätzen der Städte aufzuschlagen.

Die theatralischen Zurüstungen und die scenische Technik sind anfänglich gewiß höchst einfach, roh und dürftig gewesen. Aber schritthaltend mit der literarischen Ausbildung oder vielmehr dieselbe weit überholend kam auch die Einrichtung und Ausschmückung der Bühne, das Kostüm der Schauspieler, die Maschinerie, die Beihilfe von Musik, Gesang und Tanz, kurz das Zusammenwirken von alledem, was wir unter theatralischen Künsten verstehen, zu reicher Entfaltung und Anwendung. Auf dem Höhepunkt ihrer Glanzzeit sodann, also im 15. Jahrhundert, stellte sich die Mysterienbühne überall, wo dieses Theaterwesen mit Liebe gepflegt ward, als eine sehr weitschichtige Anstalt dar. Denn für ihre großen Haupt- und Staatsaktionen bedurfte sie einer sehr geräumigen Scenerie, bedurfte sie, da sie Himmel, Erde und Hölle zugleich in den Kreis ihrer Handlung zog, eines dreistöckigen Aufbaues der Bühne. Noch mehr, es kam sogar vor — wie z. B. noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Luzern — daß das Scenarium eines recht pompösen Osterspiels über mehrere Plätze und Gassen einer Stadt sich erstreckte. Bei Aufführung solcher heiligen Aktionen großen Stils agirten oft mehrere hundert Personen zugleich auf der Bühne und schon hieraus läßt sich entnehmen, daß die Betreibung dieser frommen Schauspielkunst aus den Händen der Priester in die der Laien übergegangen sein mußte. In Wahrheit finden wir denn auch, daß vom 13. Jahrhundert an dieses ganze Komödienwesen zwar noch unter der obersten Aufsicht und Leitung der Kirche stand, aber von den Kathedralen, Bischofspfalzen und Prälaturen in die mächtig aufstrebenden Städte übersiedelte und hier von den Klerikern an die Laien kam. Genossenschaften von Gelehrten, Studenten, Kaufleuten und Handwerkern thaten sich zur Betreibung des heiligen Komödienspiels zusammen, welches übrigens auch häufig eine Gemeindesache war, deren Besorgung den Städtemagistraten von Amtswegen oblag. Aus einem Zubehör des Gottesdienstes ist demnach auf diesem Entwickelungsgange das geistliche Schauspiel nach und nach ein geschäftliches Unternehmen oder ein politisches Institut geworden. Allein seines ursprünglich-sakralen, seines gottesdienstlichen Grundcharakters ging es deßhalb keineswegs verlustig.

Die Erscheinung der Mirakelspiele in Italien, Frankreich, England und Deutschland reicht weit ins Mittelalter zurück. Wird uns doch schon von einem der Hofräthe Karls des Großen, von dem Abt Angilbert erzählt, daß er zwei derartige kirchliche Schauspiele gedichtet habe und zwar in friesischer

Sprache, was um so merkwürdiger wäre, als die ältesten Mysterien sammt und sonders in der Sprache der Kirche, also lateinisch verfaßt wurden. Die münchener Bibliothek bewahrt z. B. zwei lateinische und zwar versifizirte Mysterienspiele aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Schon im 12. und noch entschiedener im 13. traten an die Stelle des kirchlichen Lateins die verschiedenen Landessprachen; am frühesten, wie es scheint, in Frankreich. Die Aufführungen selbst fanden statt zur Weihnacht, zu Ostern, Pfingsten und, seit dem 13. Jahrhundert, am Fronleichnamstage. Den Inhalt der Stücke bildeten die Mythen, Sagen und Legenden des alten und neuen Testaments sammt dem unendlichen Vorrath von Stoffen, welchen die mirakulosen Lebensbeschreibungen der Heiligen darboten. Lieblingsgegenstände jedoch waren und blieben die Geschichten von der Geburt und Kindheit Jesu, sowie von seinem Leiden, Sterben, Wiederauferstehen und Himmelfahren. Sehr oft wurde auch der Versuch gemacht, den ganzen Mythenkreis von der Erschaffung der Welt bis zum Weltende in den Rahmen eines und desselben Mirakelspiels zu spannen. Da entstanden dann wahre Ungeheuer von Schauspielen, deren Aufführung nicht nur Tage, sondern Wochen in Anspruch nahm. Ein vor König Karl dem Sechsten von Frankreich im Jahr 1380 dargestelltes Mysterium hatte 23 lange Akte. In England ist zu Skinnerswell im Jahr 1409 ein Miracle-Play von der Weltschöpfung und dem Weltende tragirt worden, welches volle 8 Tage spielte. Den Zuschauern, welche die ganze Darstellung aushalten würden, war ein tausendjähriger Sündenablaß förmlich garantirt, woraus zu ersehen, daß der Genuß von so einer heiligen Komödie noch immer als ein gottesdienstlicher Akt angesehen war. Aber erst im 15. und 16. Jahrhundert gipfelten die fromme Schaulust und andächtige Geduld. Denn wir wissen aus dieser Zeit von Mysterienaktionen zu Valenciennes und Bourges, deren eine 25, deren andere sogar 40 Tage währte. Natürlich bemaß sich die Ausdehnung des den Zuschauern gewährten Ablasses nach der größeren oder geringeren Beharrlichkeit derselben.

Vom Ende des 14. Jahrhunderts an machte sich eine beträchtliche Bereicherung des geistlichen Schauspiels bemerkbar, bewerkstelligt durch die Einführung allegorischer Personen. In Folge dessen hat sich aus den Mysterien eine Abart derselben herausgezweigt, die sogenannten „Moralitäten“ (Moralitates, Moralités), mit Fug so geheißen, weil sie dramatisirte Moralpredigten waren, vorgetragen von Personifikationen aller möglichen Tugenden und Laster. In Frankreich erfunden, hat diese Gattung mittelalterlicher Schauspiele auch in Spanien und England großen Anklang gefunden.

Die französische, englische und deutsche Literatur besitzt reichhaltige gedruckte Sammlungen von Mysterien-, Mirakel-, Weihnachts- und Osterspielen und ebenso von Moralitäten. Weniger ist in Italien und Spanien für die Sammlung derartiger Reliquien des Mittelalters geschehen. Man muß jedoch

unumwunden sagen, daß die Textbücher der kirchlichen Komödie — wir kommen auf diese in den folgenden Kapiteln an den passenden Orten zurück — weit mehr nur einen kultur- und kunstgeschichtlichen als ästhetischen und literarischen Werth besitzen. Es sind, mit ganz wenigen Ausnahmen, ungefüge und ungeschlachte, mitunter geradezu rührend ungeschickte Machenschaften, ihrer dramatischen Form ungeachtet weit mehr epischen als dramatischen Charakters, unendlich breit, fabelhaft langweilig, eine der schlimmsten Geduldproben für den Literarhistoriker. Am genießbarsten sind noch die englischen Miracle-Plays. Ihre höchste dichterische Vollendung und überhaupt erst eine nennenswerthe poetische Handhabung fand die mittelalterlich-kirchliche Dramatik nicht während des Mittelalters, sondern nach demselben und zwar in einem Lande, welches im Mittelalter stecken blieb und darin grauenhaft verkam — in Spanien, nämlich durch Lope und Calderon. In den „Autos" dieser Dichter glüht dasselbe Feuer, welches aus den Madonnenbildern Murillo's leuchtet, und nicht weniger dasselbe Feuer, welches von den Scheiterhaufen der Inquisition emporschlug. Natürlich haben sich, wie in Spanien, so auch in anderen katholischen Ländern die Mysterienspiele länger gehalten als in protestantischen. So hörten sie z. B. in der gutkatholischen schwäbischen Reichsstadt Gmünd erst im April von 1803 auf. Da ist das gmünder Passionsspiel zum letztenmal feierlich aufgeführt worden und verdient dasselbe wohl einer kurzen Erwähnung, weil eine blasse Tradition existirt, daß Schiller, während er in seinen Knabenjahren mit den Eltern in Lorch lebte (1765—68), durch dieses im nahegelegenen Gmünd gesehene Osterspiel die ersten dramatischen Eindrücke und Anregungen empfangen habe. Daß noch heute im bairischen Dorfe Oberammergau das österliche Passionsspiel auf völlig kunstgerecht aufgebauter und eingerichteter Mysterienbühne von Zeit zu Zeit andächtig und eindrucksvoll tragirt wird, ist allbekannt. [1])

[1]) Vgl. E. Devrient: Das Passionsspiel im Oberammergau, 1851; sowie A. Pichler: Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol, 1850.

Zweites Kapitel.

1.

Frankreich.[1])

1) Die provenzalischen Troubadours.[2])

Aus Julius Cäsars Kommentarien erhellt, daß schon vor der Völkerwanderung Frankreich eine sehr gemischte Einwohnerschaft hatte. Cäsar zählt

[1]) Littré: Histoire de la langue française, 1863. Histoire littéraire de la France; ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur (insbesondere durch den gelehrten Pater Rivet de la Grange) et continué par des membres de l'Institut. (Der 24. Band [1862] führt die französische Literaturgeschichte bis in die Anfänge des 14. Jahrhunderts herein; der Abschluß des Werkes ist also noch gar nicht abzusehen). Beauchamps: Recherches sur les théatres de France, 1735 seq.; Parfait: Hist. du théatre françois, 1745 seq.; Lucas: Histoire philosoph. et littér. du théatre français depuis son origine jusqu'à nos jours, 1863; Villemain: Tableau de la littérature au XVIII. siècle, 1828—30; Villemain: Cours de le littérature française, 1830; Sainte-Beuve: Portraits littéraires, 1836; Michiels: Hist. des idées littér. en France, 1842; Vinet: Études sur la littérat. française au XIX. siècle, 1849. Vinet: Histoire de la littér. fr. au XVIII. siècle, 1852; Nisard: Histoire de la littérature française, 4 vols. 3 éd. 1863; Demogeot: Hist. de la littérat. française depuis ses origines jusqu'à nos jours, 5. éd. 1862; Géruses: Hist. de la littér. fr. depuis ses origines jusqu'à la révolution, 4. éd. 1863; Géruses: Hist. de la littérature française pendant de la révolution, 1858; Grangier: Hist. abrég. de la littérat. française depuis ses origines jusqu'à nos jours, 2. éd. 1863; Nettement: Hist. de la littérat. fr. sous le gouvernement de juillet, 1854; Reymond: Études sur la littérat. fr. du second empire, 1861. Wraxall: The second empire, as exhibited in french litterature, 1865. Muret: L'histoire par le théatre 1789—1851, 3 vols. 1865—66. Außerdem die zahlreichen literarhistorischen Studien, welche die verschiedenen Jahrgänge der Revue des deux mondes enthalten, der gediegendsten Zeitschrift, welche Frankreich jemals besaß. Bouterwek: Gesch. d. Poesie und Beredsamkeit, Bd. 5—6; Ideler: Geschichte der altfranz. Nationalliteratur, 1842; Semmig: Geschichte der

belndes Ritterleben; der Minne- und Ehrendienst erscheint hier als ein System, das schon einigermaßen der spitzfindigen Behandlung der Liebe und Ehre vorgreift, welche später im spanischen Drama aufkam; die Ritter von Artus' Tafelrunde sind zwar sehr fromm, aber in noch höherem Grade galant, ihre Sinnesweise, wie der Zweck ihrer bunten Abenteuer ist durchaus weltlich und sie machen sich gar kein Gewissen daraus, jede Blume zu pflücken, die ihnen auf ihren Irrfahrten zu Handen kommt: die Gralsage im engern Sinne hingegen eröffnet den Blick in eine ganz andere Welt, sie vertritt wesentlich die allegorische Seite der Romantik; das Ritterthum in der vorhin geschilderten Weise ist hier nur Folie für das Mysterium des Graldienstes, die Weltanschauung ist völlig christlich, d. h. übersinnlich und asketisch, die Kollisionen des menschlichen Gefühls mit der christlichen Moral treten schroff hervor, die Liebe ist mehr ein Begriff als eine Realität, der Drang in die dämmerige Ferne, der Hang für das Wunderbare und Unbegreifliche vereinigen sich mit feindseliger Verachtung des Wirklichen und Naheliegenden. So kehrte sich also in den beiden Typen des Ritterthums, in der Artussage und in der Gralsage, in welcher letzteren orientalische Einflüsse nicht zu verkennen sind, die durch die Kreuzzüge vermittelt wurden, der christliche Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits ebenso unversöhnt heraus, als er die Welt der Romantik, das Mittelalter, überhaupt durchdrang.

Das Ritterthum, als politische Erscheinung gefaßt, fußte auf der Feudalverfassung und gipfelte sich in verschiedenen Abstufungen zu seiner Krone auf, zum Kaiser; diesem gegenüber stand der Papst, als Spitze der Hierarchie — weltliche und geistliche Macht, Diesseits und Jenseits, ohne Unterlaß sich befehdend. Dies war in Wirklichkeit die von neuern Romantikern ausgeposaunte Einheit des mittelalterlichen Lebens. Uebrigens hätte diese vorgebliche Einheit die Romantik nothwendigerweise zerstört; denn das Romantische besteht ja eben im Zwiespalt, es ist das ewige Unbefriedigtsein, das nie gestillte Sehnen, das angestrebte Aufgehen des Irdischen im Uebersinnlichen. Als solches hat es sich in den Kreuzzügen, der Glanzzeit des Ritterthums, welthistorisch manifestirt und aus den durch diese und die Kämpfe der Bekenner des Islam und des Christenthums in Spanien und Südfrankreich herbeigeführten Berührungen zwischen Morgenland und Abendland seine höchste Formvollendung geschöpft. Wenn aber, wie oben bemerkt worden, die aus dem Christenthum hervorgegangene Romantik die Poesie des Mittelalters als allgemeines Merkmal charakterisirt, so müssen wir daneben als besondere Elemente derselben — hier zunächst in Bezug auf die Literatur der romanischen Völker — hervorheben die Reminiscenz der antiken oder, genauer gesprochen, der römischen Poesie und die ihr bald unterliegende, bald sie zurückdrängende Nationalität. Der Kampf dieser Elemente durchzieht die ganze Literaturgeschichte der Romanen (Franzosen, Italiener, Spanier und Portugiesen) und wird einzig und

allein in der dramatischen Literatur Spaniens vollständig zum Vortheil der Nationalität entschieden.

3.

Das mittelalterliche Theater.

Wie Wissenden wohlbekannt und wie an bezüglicher Stelle im 1. Buche dargethan worden, war die dramatische Dichtung und theatralische Kunst des Alterthums aus dem Gottesdienste hervorgegangen und zwar sowohl die tragische als die komische Richtung dieser Dichtung und Kunst. Die antiken Theater, wenigstens die hellenischen, waren Kultstätten, die Aufführungen Kulthandlungen, und wer die Tragödien eines Aeschylos und Sophokles kennt, wird das nicht befremdend finden. [1]) Mit ihrem Sinken verlor freilich die antike Bühne mehr und mehr ihren gottesdienstlichen Charakter, bis sie endlich im kaiserlichen Rom nur noch die Widerspiegelung einer allgemeinen und grauenhaften Sittenverderbniß war. Wollust und Grausamkeit spektakelten da, wie in der Welt selbst, so auch auf den Brettern, welche „die Welt bedeuten." War es doch im 1. Jahrhundert der christlichen Aera mit der antiken Tragik soweit gekommen, daß in der Tragödie „Herkules auf dem Oeta" die Titelrolle von einem zum Tode verurtheilten Verbrecher gespielt werden mußte, welcher schließlich, zur Erhöhung der theatralischen Illusion, auf der Bühne lebendig verbrannt wurde. In unzüchtiger Richtung gipfelte die Entartung des alten Theaters erst im 4., 5. und 6. Jahrhundert, namentlich in den östlichen Provinzen des römischen Reiches. Zur Zeit Konstantins machte das Ballet „Majuma" Furore, dessen Reiz darin bestand, daß völlig nackte Tänzerinnen eine Badscene darstellten, und zur Zeit Justinians hatte dieses Kaisers nachmalige sehr „orthodoxe" und „fromme" Gemahlin Theodora ihre Laufbahn damit begonnen, daß sie, bloß

[1]) Auch die Ursprünge des römisch-italischen Schauspielwesens sind religiöser Natur gewesen. Beim Virgil findet sich hierüber die denkwürdige Stelle (Georgica, II, 385 seq.): —

„Nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni,
Versibus incomtis ludunt risuque soluto,
Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis;
Et te, Bacche, vocant per carmina laeta tibique
Oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.

(Auch ausonische Pflanzer, aus Troja entstammete Bauern
Feiern mit rohem Gesang und entfesseltem Lachen ihr Festspiel
Und, in entsetzliche Larven gehüllt aus gehöhleter Rinde,
Rufen sie dich, o Bakchus, mit fröhlichen Liedern und hängen
Schaukelnde Bildchen von dir an die hochaufragende Fichte.)"

sonders aber die Gesänge und Dichtungen der Besiegten erregten die Bewunderung der Sieger und diese brachten aus Toledo die Keime der fröhlichen Wissenschaft (gaya scienza) mit in ihre spanische und französische Heimat zurück. Die Provence wurde nun der vornehmste Sitz der gaya scienza, der fröhlichen Dichtkunst, deren arabische Grundlage sich schon dadurch verräth, daß ihr, wie der arabischen Poesie, das Epos und Drama fremd blieb und sie fast ausschließlich in dem lyrischen Kreise des Liebesliedes, in der Romanze, der Didaktik und Satire sich bewegte. Die feinere Bildung, die bei der Fruchtbarkeit und dem materiellen Wohlstande des Landes, sowie bei dem feurigen, elastischen Temperamente seiner Bewohner schon frühe in Südfrankreich sich geltend machte und an den gastfreien Höfen der zahlreichen Großen sich concentrirte, kam dem von den Arabern ausgegangenen poetischen Anstoß mit Enthusiasmus entgegen. Dieser Enthusiasmus rief rasch die Pflege der Heldensage, das Interesse an Märchenkunde und Fabelei, Wettkämpfe in Gesang und Liedererfindung ins Leben und mit den ritterlichen Uebungen des Turniers verbanden sich, die Sitten mildernd, dem geselligen Leben zierliche Form und Norm gebend, die anmuthigen Spiele der Liebeshöfe oder Minnegerichte (corts d'amor, erst später in ihrer Entartung collèges de la gaye science genannt). [1]) Viel leerer Klingklang und zügellose Wohllüstelei, die ihre Begierden hinter sentimentaler Sophisterei verbarg, lief da allerdings mit unter; allein dessenungeachtet steht es fest, daß ein poetischer Hauch die ganze Bevölkerung der Provence durchwehte und daß in diesem Lande zu einer Zeit, wo noch

[1]) Ueber die Minnehöfe und ihre Urtheilssprüche (arrêts d'amour) vgl. „Aussprüche der Minnegerichte, aus alten Handschriften herausgegeben und mit einer historischen Abhandlung über die Minnegerichte des Mittelalters begleitet, von Freiherrn v. Aretin," München 1803, und Capefique: „Les cours d'amour, les comtesses et châtelins de Provence", 1863. Die Minnehöfe nahmen unstreitig aus dem in der provenzalischen Poesie wurzelnden galanten Gebrauche des Ritterthums, häcklige Thesen aus dem Bereiche der Erotik aufzustellen und zu vertheidigen, ihren Ursprung. Wie in den Gelehrtenschulen der damaligen Zeit über Thesen der scholastischen Philosophie disputirt wurde, so bei den ritterlichen Festen von Damen, Rittern und Troubadours über Liebesfragen, wie z. B. über folgende: Kann zwischen Ehegatten wahrhafte Liebe bestehen? — Welche wird am meisten geliebt, die anwesende oder die abwesende Dame? — Was reizt am meisten zur Liebe, die Augen oder das Herz? — Wer ist würdiger, geliebt zu werden, derjenige, welcher freigebig gibt, oder derjenige, welcher wider Willen gibt, um für freigebig zu gelten? — Eine Dame sieht einen ihrer Bewerber liebevoll an, einem zweiten drückt sie die Hand, einem dritten drückt sie den Fuß mit dem ihrigen, welchem hat sie nun die größte Zuneigung bezeigt? — Die Entscheidungen über derartige Fragen scheinen von den Vorschriften einer Art von Liebeskoder abhängig gewesen zu sein, in welchem unter anderen folgende Maximen vorkamen: Es ist durch nichts verboten, daß eine Frau von zwei Männern oder ein Mann von zwei Frauen geliebt werde. — Die Liebe darf der Liebe nichts versagen. — Die Ehe ist keine legitime Entschuldigung gegen die Liebe. — Der wahrhaft Liebende sieht ohne Unterlaß das Bild der Geliebten.

ringsher in der Christenheit triste Barbarei herrschte, die Macht des Geistes und Wortes zu einer außerordentlichen Geltung gelangt war.

Kunst des Findens (art de trobar) hieß in der Provence die Dichtkunst und deßhalb nannten sich die Ausüber derselben Troubadours (trobador, trobaire, Finder, Erfinder). Einen niedrigeren Rang als die Troubadours nahmen die Jongleurs (joculatores, Spielleute) ein, welche aus Gesang, Musik und Erzählung ein Gewerbe machen und vielfach zur Gaukelei und Possenreißerei herabsanken. [1]) Ein Troubadour, welcher die Gabe, seine Lieder singend vorzutragen, nicht besaß, pflegte einen Jongleur (joglar) zum Begleiter anzunehmen, um von diesem seine Gedichte vortragen zu lassen. Anfangs hieß jede poetische Aeußerung schlechtweg Vers (vêrs), erst später kam die Bezeichnung Lied (canzo, Kanzone, und canzoneta, Kanzonette) auf; fröhliche Gesänge nannte man Soulas, klagende Lais, Morgenlieder Albas, Abendständchen Serenas; Sonet (sonet) hieß ein mit Instrumenten, Ballade (balada) ein mit Tanz begleitetes Lied. Hauptgegenstand der art de trobar war und blieb die Liebe und die Verherrlichung der Geliebten; die Form war hier das eigentliche Lied (Kanzone, Alba, Serena) oder auch das dialogisirte Schäferlied (pastoreta, pastorella), in welchem der Dichter, ein Schäfer und eine Schäferin redend eingeführt wurden. Neben dem Minnelied spielten jedoch auch andere Gattungen der Poesie ihre Rollen, immer jedoch mit lyrischem Grundton, so die Legende, die Fabel, die Novelle (novas), ein Kunstausdruck, der sich auch auf religiöse und didaktische Dichtungen erstreckte, wie die Erzählung (comtes) sowohl erzählendes als unterweisendes Gedicht sein konnte; endlich die Tenzone oder Streitgedicht (von tenzos, Streit) und das Sirventes (sirventes. sirventesca), d. h. das Lob- oder Rügelied. War die in die Form des Wettgesangs zweier oder mehrerer Poeten gekleidete Tenzone, deren Gegenstand vorwiegend galante Streitfragen abgaben, mehr nur ein spitzfindiges Witzspiel, so hat dagegen das Sirventes Anspruch auf eine viel höhere Geltung. Ursprünglich bedeutete es, von servire hergeleitet, ein Dienstgedicht, d. h. ein im Dienst eines Großen von einem Hofdichter verfaßtes Gedicht, allein diese Bedeutung

[1]) „Troubadours nannte man alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, weß Standes sie immer sein mochten, gleichgiltig, ob sie zu eigener Lust oder um Lohn dichteten. Jongleurs hießen alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten." Diez. Dem von Diez (Poesie der Troubadours S. 21) angeführten Zeugniß des Troubadour Quiraut Riquier zufolge wären die Jongleurs älter als die Troubadours. Dieses Zeugniß (v. J. 1275) lautet: „Wahrhaftig von Weisen und unterrichteten Männern wurde von Anfang die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Hierauf kamen die Troubadours, um hohe Thaten zu singen und um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern."

verlor sich bald und das Sirventes erweiterte und erhob sich zum dichterischen Organ der öffentlichen Meinung. Als Rügeliederdichter wurden die Troubadours die Träger derselben, die Lenker des politischen und sozialen Lebens ihres Landes. Ihr Freimuth und feuriger Haß richtete sich vornehmlich gegen Rom und das Verderbniß der Pfaffheit.[1]) Dadurch reihten sie sich unter die

---

[1]) Z. B. Guillem Figueiras in seinem Sirventes gegen Rom (Brinkmeier, Rügelieder 33, 34, 67):

Roma, per aver	Rom, du thust für Geld
Faitz manta fellonia,	Gar viel Abscheulichkeiten,
E mant desplazer,	Was Gott nicht gefällt,
E mant vilania;	Und Böses aller Zeiten;
Tan voletz aver	Um das Reich der Welt
Del mon la senhoria.	Sieht man so arg dich streiten,
Que res non temetz	Daß du weder Gott
Dieu ni sos devetz,	Scheust, noch sein Gebot,
Ans vei que fairetz	Um mehr jeden Tag
Mais qu'ieu dir non poiria	Dein Scepter auszubreiten,
De mal per un detz.	Als ich sagen mag.
Rom, ab fals sembelh	Rom, mit arger List
Tendetz vostra tezura,	Spannest du deine Schlingen;
E man mal morselh	Dem manch' Bissen frißt,
Manjatz, qui que l'endura;	Der mit der Noth muß ringen.
Car avetz d'anhelh	Unschuldsvoll vor dir
Ab simpla guardadura,	Trägst du des Lammes Mienen,
Dedins lop robat,	Innen reißend Thier,
Serpent coronat	Schlang' in Kronenzier,
De vibra engenrat	Gift'ge Vipernbrut,
Per qu'el diable us apella	Deßhalb grüßt dich der Teufel,
Com al sien privat.	Wie er's Freunden thut.

Und Peire Kardinal in seinem Sirventes gegen die Pfaffen:

Li clero si fan pastor	Sie heißen Hirten zwar,
E son aucizedor;	Doch sind sie Mörder gar,
E semblan de santor	Sie sind voll Heiligkeit,
Quan los vey revestir,	Sieht man nur auf ihr Kleid;
E pren m'a sovenir	Stets kommt mir in den Sinn,
D'en Alengri q'un dia	Wie einstmals Alengrin (Isegrim)
Volc ad un parc venir	In eine Hürde schlich,
Mas, pels cas que temia,	Doch ob der Hunde sich
Pelh de moton vestic,	Ein Hammelfell anzog,
Ab que los escarnic;	Womit er sie betrog;
Puys manjet e trahic	Dann fraß er alles auf,
Selhas que l'abellic.	Was ihm kam in den Lauf.

einflußreichsten Vorkämpfer der Reformation und diese Seite ihrer dichterischen Thätigkeit muß man sehr im Auge behalten, wenn man sie nicht einseitig beurtheilen will; sie waren nicht nur Sänger der Liebe, sondern auch Herolde der Freiheit und Ehre und auf ihre Gesänge ist die oppositionelle Lyrik der Neuzeit als auf ihre Quelle zurückzuführen.

Als die Blüthezeit der provenzalischen Poesie ist der Zeitraum von 1090 bis 1290 anzusehen. Von da zerfiel sie rasch, zugleich mit dem Ritterthum, dessen Blüthe der ihrigen eng verbunden war. Die Formen, in welchen sie ihren Inhalt niedergelegt hatte, erhielten sich zwar noch einige Zeit, aber der Geist entwich und der Mangel desselben konnte durch die vereinzelten dichterischen Bestrebungen begabter Männer nicht ersetzt werden, so wenig, als die späteren Versuche des phantastischen provenzalischen Königs René (1409—1480), die Poesie seines Landes wieder zu erwecken, von Erfolg waren. Zum schnellen Untergang der provenzalischen Lyrik wirkte auch der Umstand mit, daß die Sprache, deren sie sich bediente, nach den unglücklichen Albigenserkriegen als Gefäß und Verbreitungsmittel der Ketzerei unerbittlich verfolgt wurde. Als die bedeutendsten der provenzalischen Troubadours sind folgende namhaft zu machen: Graf Wilhelm IX. von Poitiers (1071—1127), der älteste, von welchem wir bestimmte Kunde haben, Bernart von Ventadour (um 1140—1195), Markabrun (1140—1185), ein origineller Kauz, der, statt den Frauen zu huldigen, sie mit bitteren Stachelreden heimsuchte, Jaufre Rudel, Prinz von Blaya (1140—1170), [1]) Graf Rambaut III. von Orange (reg. 1150—1173),

---

Aissi cum son major,	Je höher gar ihr Stand,
Son ab mens de valor	Je schlimmer ist's bewandt;
Et ab mais de fallor,	Auf Lüge wird gezählt,
Et ab mens de ver dire	Je mehr die Wahrheit fehlt;
Et ab mais de mentir,	Je wen'ger Wissenschaft,
Et ab mens de clercia	Je größre Ränkekraft,
Et ab mais de falhir,	Und von der Demuth gar
Et ab mens de paria;	Findet sich nicht ein Haar.
Dels fals clergues o dic,	Ja, gegen Gott so feind
Qu'anc mais tant enemic	Hat's niemand noch gemeint
Jeu a dieu non auzic	Als dieses Pfaffenheer
De sai lo temps antic.	Seit alten Zeiten her.

[1]) Die Lebens- und Liebesgeschichte dieses Sängers ist für die Romantik und ihr Zeitalter ungemein charakteristisch. Sie lautet nach Diez (Leben und Werke der Troubadours, S. 52) in Kürze also: Jaufre Rudel, Prinz von Blaya, war ein sehr edler Mann; er verliebte sich in die Gräfin von Tripolis, ohne sie je gesehen zu haben, in Betracht ihrer großen Güte und Freundlichkeit, die er von den aus Antiochia kommenden Pilgern hatte preisen hören. Nun dichtete er viele schöne Lieder auf sie. Aus Verlangen, sie zu sehen, nahm er endlich das Kreuz und begab sich auf die See. Da überfiel ihn

Peire von Auvergne (1155—1215), Guillem von Kabestaing (st. zw. 1181 u. 1196), Peire Rogier (1160—1180), König Alfonso II. von Aragon (reg. 1162—1196), Richard I. (Löwenherz) König von England und Graf von Poitiers (reg. 1169—1199), Robert I. Delphin (Dauphin) von Auvergne (reg. 1169—1234), Peire Raimon von Toulouse (1170—1200), Arnaut von Marueil (zw. 1170—1200), Guirot von Borneil (etw. 1175—1220), Peire Vidal (um 1175 bis 1215), der hochgehaltensten Meister einer, Bertran de Born (bl. 1180 bis 1195), ein stolzer, kriegerischer Sänger, dessen Lieder klingen wie Schwertschlag auf Helmen und Funken stieben, heiß wie aus Panzerringen gehauen, [1]) Folquet von Marseille (st. 1231), Pon von Kapdueil (bl. 1180 bis 1190), Verfasser sehr eindringlicher und wirksamer Kreuzzugslieder, Rambaut von Vaqueiras (1180—1207), Peirol (1180—1225), Guillem von Saint-Didier (1180—1200), der Mönch von Mautondon (1180—1200), kecker, cynischer Spottdichter, Arnaut Daniel (um 1180 bis 1200), wahrscheinlich Erfinder der wunderlichen Reimstrophe der Sestine, Gaukelm Faidit (1190—1240), Raimon von Miraval (um 1190 bis 1220), Blakatz (1200—1236), Savarik von Mauleon (1200 bis 1230), Uk von Saint-Cyr (etw. 1200—1240), Aimerik von Peguilain (1205—1270), Peire Kardinal (ungef. 1210—1230), der kühnste durchschlagendste Sirventesdichter, Guillem Figueiras, ebenfalls scharfer Rügeliederdichter, Sordel aus Mantua (1225—1250), von dessen Liebesabenteuern seltsame Kunden umgehen, Bonifaci Calvo (1250—1270) und Bertolome Zorgi (1250—1270), beide wie Sordel Italiener, denn die provenzalische Poesie fand in Italien noch mehrere ausgezeichnete Pfleger, als sie daheim schon unheilbar siechte; endlich Guiraut Riquier (1250—1294), ein sinniger und gemüthvoller Dichter, besonders im Pastorell ausgezeichnet, aber etwas gelehrt geschnörkelt. Mit ihm schloß die Reihe der besseren Troubadours.

---

in dem Schiff eine schwere Krankheit, so daß seine Reisegefährten ihn für todt hielten; indessen brachten sie ihn nach Tripolis in eine Herberge. Man benachrichtigte die Gräfin davon und sie begab sich zu ihm an sein Bett und nahm ihn in ihre Arme. Er aber merkte, daß es die Gräfin war, und kam wieder zur Besinnung und pries und dankte Gott, daß er ihm das Leben gefriestet, bis er sie gesehen. Dergestalt starb er in den Armen der Gräfin und sie ließ ihn in dem Tempelhause zu Tripolis ehrenvoll bestatten und aus Schmerz über seinen Tod begab sie sich noch denselben Tag in das Kloster.

[1]) Bertran de Born ist selbst Gegenstand der Dichtkunst geworden, nämlich durch Dante (Inferno, cant. 28) und durch Uhland, der ihn ja in einer seiner schönsten Romanzen gefeiert hat. Vgl. Laurens: Le Tyrtée du moyen âge ou l'histoire de Bertrand de Born, 1863.

Aber die dichterische Begabung und Stimmung ist unter der südfranzösischen Bevölkerung nie ganz erloschen und von Zeit zu Zeit immer wieder zur Aeußerung gelangt. Im 19. Jahrhundert erlebte der alte Troubadoursgeist der Provence, der Gascogne und des Cevennenlandes eine fröhliche Wiedergeburt, indem bedeutende Talente in den Mundarten dieser Landschaften dichteten.[1] So der Barbier Jacques Jansemin (Jasmin aus Agen, st. 1864), welcher mit Recht der Stolz seiner Landsleute wurde, und seine Zeitgenossen José Roumanille, Theodor Aubanel und der Marquis de la Fare-Alais. Der Provenzale Frederik Mistral (geb. 1830) hat sich als ein Poet von genialer Ursprünglichkeit und Eigenwüchsigkeit erwiesen; namentlich in seiner Dorfgeschichte in Versen „Mirèio“ (1859), die ohne Frage die glänzendste Leistung ist, welche Frankreich in mundartlicher Poesie aufzuweisen hat.

2) Die nordfranzösischen Trouvères und die nordfranzösische Epik.[2]

Während im Süden von Frankreich die Romantik den Drang ihrer Gefühle in lyrische Formen ergoß, begründete sie im Norden desselben Landes die einflußreiche, nach und nach über die ganze mittelalterliche Welt sich ausdehnende Herrschaft ihrer Heldengedichte und Romane. Ebenso wesentlich, wie in der Provence lyrisch,[3] ist in Nordfrankreich die Poesie episch, aber wenn dort die Romantik gleichsam die ersten Lebenszeichen von sich gegeben hatte, so zeigt sie sich hier schon in voller Jugendblüthe und Zeugungskraft. Die provenzalischen Troubadours klopften mit ihren Liedern an die Pforte der „wundervollen Märchenwelt,“ in den nordfranzösischen Epen ist diese weit

[1] Vgl. E. Böhmer: Die provenzalische Poesie der Gegenwart, 1870.

[2] Was Raynouard und Fauriel für die alte südfranzösische, das ist Roquefort für die nordfranzösische durch sein Werk: De l'état de la poësie françoise dans le XIIe et XIIIe siècle, Paris 1821. — Eine treffliche Abhandlung über das altfranzösische Epos hat Uhland („Musen“, für 1812) geliefert. — Zahlreiche Proben aus nordfranzösischen Dichtungen sind gedruckt in dem oben citirten Werke von Ideler und in Kellers „Romvart“, 1843.

[3] Daß sich einzelne epische, meist nordfranzösischen Werken nachgebildete Dichtungen in der provenzalischen Literatur finden, wie die gereimten Romane Jaufre und Fierbras und der Prosaroman Philomena, kann dem lyrischen Grundcharakter dieser Literatur keinen Abbruch thun.

aufgethan und verbreitet ringshin den Schimmer ihrer „mondbeglänzten Zaubernacht.“ Durch die Bildung des Epischen ward Frankreich der Mittelpunkt der romantischen Poesie, denn es gab in seinen Epen das Nationale entschieden auf und bildete das Christliche hervor. Das christlich-romantische Moment der Dichtung wurde durch die Kreuzzüge genährt und gezeitigt, und da Frankreich vornehmlich der Träger des Kreuzzugsenthusiasmus war, so mußte es konsequenterweise auch zum Centrum der christlichen Heroologie werden, in welcher sich die nationalen Züge der Heldensagen verwischten oder wenigstens einer starken Modificirung und Ueberfärbung mit der kirchlichen Glaubensfarbe unterworfen wurden, um aus dem Schmelzofen der christlichen Weltanschauung umgeformt und überchristlicht wieder in ihre verschiedenen Vaterländer zurückzukehren.

Die nordfranzösische (normännische) Sprache erfreute sich schon frühe einer Regelung und Bildung, welche sie zu größeren dichterischen Kompositionen fähig machte. Solche (epische) Kompositionen setzen aber schon reiche poetische Vorarbeiten sowohl, als auch eine große Empfänglichkeit für die Poesie und ihre Werke voraus. Diese Empfänglichkeit nun war in Nordfrankreich in nicht minderem Grade vorhanden als in Südfrankreich, und wie unter den Provenzalen die Troubadours als nationale Dichter aufgetreten, so traten unter den Nordfranzosen die Trouvères (von trouver, finden) als Gestalter der vorhandenen poetischen Stoffe auf und wurden dabei von den Menestriers (Menestrels, vom lat. ministeriales), welche ihre Gedichte vortrugen, und von den Jongleurs, welche dichterischen Vortrag mit Gesang und Instrumentalmusik begleiteten, unterstützt. Die Hauptthätigkeit der Trouvères war, obwohl sie auch die Lyrik pflegten und besonders das echtfranzösische Genre des heiteren, zwischen Pathos und Witz wechselnden Liedes (chanson) begründeten, eine epische; denn ihr Hörerkreis verlangte vermöge seiner Abstammung, seines Klima's und seiner Sitten eine nahrhaftere, kompaktere Kost, als dem lyrischen Flattergeist der Provenzalen genügte. Sie griffen daher in die ungeheure Masse von Sagenstoffen hinein, welche sich in dem gährenden Chaos des 1. Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung angesammelt hatte, und gestalteten daraus das romantische Epos. Anfangs war die Form desselben eine streng poetische („chansons de geste“), wurde dann laxer und laxer, verbequemlichte sich aus dem Roman in Reimen zum Roman in Prosa und schrumpfte zuletzt nach Verkürzungen, Verrenkungen und Vermischungen aller Art zum Volksbuch zusammen, wie es noch jetzt, auf aschgraues Papier mit schrecklichen Holzschnitten „gedruckt in diesem Jahr,“ auf unseren Jahrmärkten feilgeboten wird.

Die Anzahl der epischen Denkmale der altfranzösischen Literatur ist außerordentlich groß und, obgleich noch vieles ungedruckt in Archiven und

Bibliotheken schlummert, schon jetzt schwer zu übersehen. [1]) Man hat die Erzeugnisse dieser Epik folgendermaßen zu sichten und zu sondern versucht:

1) **Kirchliche Dichtungen.** Die Quellen derselben sind das alte und neue Testament, die Martyrologieen (acta martyrum) und Heiligengeschichten (acta sanctorum). Das sprachliche Interesse überwiegt bei dieser Legendenpoesie das ästhetische weit. Wir führen nur einige dieser frommen Geschichten an: a) Voyage de St. Brandan au paradis terrestre, eine Art mönchischer Odyssee, von einem unbekannten Dichter um das Jahr 1121 verfaßt; b) eine Paraphrase der Bibel von Berengiers oder Beranger; c) Vie de Ste Elisabeth etc. von Rutebeuf und ähnliches mehr.

2) **Die nationale Heldendichtung.** 1) Der fränkisch-karlingische Sagenkreis. a) Als Grundstock der Dichtungen aus diesem Kreise wird gewöhnlich die Chronik des Turpin angegeben; es ist diese Chronik jedoch mehr eine auf epische Ueberlieferung gegründete Biographie Karls des Großen als ein episches Gedicht. Der Verfasser ist unbekannt, als Zeit der Abfassung wird das 11. Jahrhundert angegeben. [2]) — b) Das Gedicht von der Wallfahrt Karls des Großen nach Konstantinopel und Jerusalem. — c) Der Roman von Bertha mit dem großen Fuße, zuerst bearbeitet von Adenez. — d) Der Roman von Flos und Blancflos. — e) Der Roman De Roncevaux ou des XII Pairs de France (das Rolandslied, deutsch von Hertz), von Turold um die Mitte des 12. Jahrhunderts gedichtet, die bekannte Sage von dem Unglück bei Ronceval erzählend, in seiner Grundlage wohl der älteste Roman dieses Sagenkreises; dem Inhalt desselben werden wir auch in der deutschen Literatur begegnen. — f) Les quatre fils Aymon (die Haimonskinder). — g) L'histoire du noble et vaillant chevalier Regnault de Montauban. — h) Guerin de Montglaive. — i) Maugis d'Aigremont (der Zauberer Malegis). — k) Huon de Bordeaux. — l) Doolin de Mayence. — m) Ogier le Danois. — n) Meurvin. — o) Gerard d'Euphrate — legen besonders die feudalen Verhältnisse zwischen Karl dem Großen und seinen Vasallen dar. Den Kampf mit den Ungläubigen hebt mehr hervor p) der Roman von Fierabras und q) der Roman Galyen Rhétoré. Von gemischter Tendenz ist r) der Roman De Charlmagne fils de Berthe und s) das Gedicht Guillaume d'Orange macht den Versuch, den Haupthelden des ersten Kreuz-

---

[1]) Eine umfassende Sammlung hat Guessard herauszugeben begonnen: — „Les anciens poètes de la France," 1858 seq. Bis 1864 waren 8 Bände erschienen.

[2]) Ueber den karlingischen Sagenkreis hat Gaston Paris ein zusammenfassendes, sehr tüchtiges sagen- und literargeschichtliches Werk geliefert: — „Histoire poétique de Charlemagne," 1865. Damit ist zusammenzuhalten desselben Gelehrten gleichzeitig erschienene Abhandlung „De Pseudo Turpino."

zugs, Gottfried von Bouillon, mit der ältesten französischen Sage in Verbindung zu bringen. 2) **Der bretonische Sagenkreis.** Er bietet das Merkwürdige, daß in ihm die sublimirteste Christlichkeit mit keckster heidnischer Genußfreudigkeit in buntem Durcheinander sich mischt. Die erstere manifestirt sich in dem geistlichen Ritterthum, dessen Gegenstand der Dienst des heiligen Gral (von grazal, Gefäß) oder des heiligen Blutes (sanguis realis Jesu) ist, welches, durch den Lanzenstich des Longinus aus der Seite Christi hervorgelockt, angeblich durch Joseph von Arimathia in einer Demantschüssel aufgefangen, nach Europa gebracht und den Rittern der Massenie (Tempeleisen), d. h. der ritterlichen Verbrüderung zum Dienste des Grals, zur Hut anvertraut worden sei; die letztere dagegen findet in der Tristansage ihre Verkörperung. Die Reihe der betreffenden Romane eröffnen a) der Roman Merlin und b) der Roman De Sang-real; dann folgt c) der Roman Perceval, die werthvollste aller dieser Dichtungen, begonnen von **Chrestien de Troyes**, vollendet von **Gautier de Denet** und **Manessier** um 1210; [1]) d) der Roman Lancelot du lac, die Liebesgeschichte des Lancelot

[1]) Ueber Chrestien vgl. **W. L. Holland**: Chr. v. Tr., eine literargeschichtliche Untersuchung, 1855. Der Roman Perceval liegt einem der berühmtesten Werke unserer alten Nationallitteratur, dem **Parzival des Wolfram von Eschenbach**, zu Grunde und deßhalb sowohl, als auch um solchen Lesern, denen derartige Studien fernstehen, einen genaueren Einblick in das Wesen dieser Romantik zu geben, setze ich den Inhaltsauszug des Perceval her. Perceval hat seinen Vater und seine älteren Brüder schon frühe verloren: seine Mutter erzieht ihn in ihrer Heimat Wales zu völliger Unkenntniß des Ritterwesens und der Waffen, und seiner eigenen Tüchtigkeit unbewußt wächst er auf. Da trifft er eines Tages fünf Ritter in vollem Kriegsschmuck im Walde und dies läßt den Entschluß in ihm aufsteigen, hinaus in die Welt zu ziehen: die Mutter gestattet es ihm endlich und gibt ihm viele gute Lehren mit. Er geht nun nach Karduel, wo König Artus Hof hält, besteht unterwegs einige Abenteuer, bei welchen er der Mutter Rathschläge wunderlich in Anwendung bringt, und trifft bei seiner Ankunft im Herrscherschlosse einen Ritter in rother Rüstung, der so eben wegreitet und ihn fragt, was er wolle. „Deine Rüstung vom König Artus verlangen.“ Er reitet hierauf ohne weiteres in die Halle, wo der König vollen Hof hält und ihm verspricht, ihn zum Ritter zu schlagen, wenn er vom Pferde steigen und Gott und den Heiligen ein Gelübde ablegen wolle. Perceval will aber nur zu Pferde diese Ehre empfangen, weil die Ritter, die er im Walde traf, auch zu Pferde saßen. Ferner verlangt er die Erlaubniß vom Könige, dem rothen Ritter, der ein Todfeind des Artus war, die Rüstung abzugewinnen. Kreux, des Königs Seneschal, verspottet ihn deßwegen; eine Dame aber, die zehn Jahre hindurch nicht gelacht, tritt auf den Jüngling zu und verkündet ihm lächend, er werde einer der tapfersten und muthigsten Ritter werden. Aergerlich darüber, gibt ihr der Seneschall einen Backenstreich und wirft des Königs Narren, der vor dem Herde sitzt, in das Feuer, weil dieser gesagt, die Dame werde nicht eher lachen, als bis sie den erblickt, der die Blüthe der Ritterschaft sein werde. Perceval wird endlich auf seine Bedingungen zum Ritter geschlagen, sucht den rothen Ritter auf und erhält dessen Waffen, indem er ihn im Zweikampfe tödtet; er weiß nicht recht mit dem Helme und den anderen Stücken umzugehen, aber sein Knappe Guyon

und der Genèvre (Genievra), Gemahlin des Königs Artus, ebenfalls von Chrestien de Troyes i. J. 1190 angefangen und nach dessen Tod von

---

hilft ihm und räth ihm, auch sein Untergewand mit dem des Erschlagenen zu vertauschen. „Nie will ich das gute hänfene Hemd ablegen, das meine Mutter mir gemacht hat," antwortet aber der Jüngling, begnügt sich mit der Rüstung und lernt erst jetzt Steigbügel und Sporen gebrauchen, die ihm früher überflüssig schienen, da er ohne Sattel ritt und sein Roß mit einem Stecken lenkte. Der Zufall führt ihn zu einem Ritter, der ihn in den Pflichten seines Standes unterrichtet und ihn überredet, seinen ländlichen Anzug mit einem stattlicheren zu vertauschen. Perceval nimmt dann Abschied von seinem Meister und gelangt nach dem Kastell Beaurepaire, das von einem Feinde belagert wird und aus Mangel an Lebensmitteln der Uebergabe nahe ist. Blanchefleur, die Herrin des Schlosses, sucht ihn so gut es gehen will zu bewirthen; er befreit sie dafür von ihren Widersachern, indem er deren Führer im Zweikampfe besiegt und nach dem Hofe des Königs Artus sendet mit dem Auftrage, der lächelnden Dame zu melden, er werde den Backenstreich, den sie empfangen, rächen. Von Beaurepaire begibt er sich nun an den Hof seines Oheims, des Königs Pecheur, wo er den heiligen Gral und die heilige Lanze, mit welcher der Erlöser verwundet worden, findet. König Pecheur leidet an Wunden, die er in seiner Jugend empfangen und die sich nie geschlossen haben; sie würden geheilt sein, wenn Perceval ihn gefragt hätte: Wozu nützt der heilige Gral und warum tropft Blut von der Lanze? Dies fällt ihm aber nicht ein, er sieht und schweigt und macht sich auf, zu Artus zurückzukehren. Unterwegs besiegt er viele Ritter und sendet sie als Boten vor sich her. Nachdem er dann selber angelangt ist, rächt er die Dame an dem Seneschall und begleitet Artus nach Karlion, wo dieser vollen Hof hält. Hier sieht er eines Tages die Dame Hideuse vorbeikommen, die ihm zürnt, weil er den Hof seines Oheims schweigend verlassen; sie überladet ihn mit Verwünschungen. Diese Dame ist ein Ausbund von Schönheit nach der Beschreibung, die der Dichter von ihr macht. Ihr Hals und ihre Hände sind nämlich braun wie Eisen, ihre Augen schwärzer als die eines Mohren und kleiner als die einer Maus; sie hat die Nase einer Katze oder eines Affen, Lippen wie ein Ochse, Zähne gelb wie Eidotter, einen Bart wie eine Ziege, hinten und vorn einen Buckel und Säbelbeine. Nachdem sie sich bei dem König entschuldigt, daß sie um einer weiten Reise willen nicht länger weilen könne, erzählt sie von einer Burg, wo 750 Ritter mit ihren Damen gefangen gehalten würden. Die Befreiung derselben bietet nun der Tapferkeit ein weites Feld und die Abenteuer mehrerer Ritter, namentlich des wackeren Gauvin, Neffen des Königs Artus, werden sehr ausführlich erzählt. Perceval widmet sich fünf Jahre lang ritterlichen Thaten und vernachlässigt die Frömmigkeit gänzlich; da trifft er in einem Walde zehn Damen und drei Ritter, welche Buße thun für frühere Vergehen: ihre Unterhaltung erbaut ihn sehr, er geht in sich und beichtet einem Einsiedler, der ein Bruder des Königs Pecheur ist. Er macht sich dann auf den Weg zu seinem Oheim, um jene Fragen zu thun, kommt wieder nach Beaurepaire, wo er drei Tage bei Blanchefleur verweilt, gelangt dann zum Könige Pecheur, dessen Wunden durch seine Fragen geheilt werden, und kehrt darauf an Artus' Hof zurück. Hier wird ihm die Nachricht von seines Oheims Tode; er zieht mit Artus und dessen Gefolge hin, um sich krönen zu lassen, und erbt die heiligen Reliquien, unter denen namentlich der heilige Gral, welcher, von einer Jungfrau dreimal um die Tafel getragen, diese mit allen gewünschten Leckerbissen füllt und Artus und seine Ritter in Erstaunen setzt. Nachdem die letzteren wieder fort sind, begibt sich Perceval in eine Einsiedelei, wohin er den heiligen Gral mitnimmt, der ihn bis an sein Ende mit Nahrung versorgt. In dem Augenblicke seines Todes werden die heiligen Dinge vor den

Godefroi de Leingni (Ligny) zu Ende gebracht; e) der Roman Constans von Butor; f) der Roman Meliadus de Leonoys; g) der Roman Tristan, auf altbretonischen (keltischen) Sagen beruhend, zuerst von Luces de Gast theils in Prosa, theils in Versen bearbeitet, dann von Chrestien de Troyes vollständig in Reimen behandelt; der Inhalt ist die Liebe Tristans zur Isalde (Yseult, Ysot, Ysold) und aus diesem Stoffe hat dann unser deutscher Gottfried von Straßburg, wie seiner Zeit ausführlicher dargelegt werden wird, ein unsterbliches Hoheslied der Liebe und Leidenschaft geschaffen; h) der Roman Ysage le Triste, eine spätere Wiederaufnahme dieses Gegenstandes; i) der Roman Artus, nur in Prosa vorhanden, gleichsam ein Resumé der Geschichten von der Tafelrunde. 3) Der normannische Sagenkreis. Hauptdichter desselben war Richard Wace (st. um 1184) und es existiren von ihm folgende Werke: a) Le Brut d'Angeleterre, einen vorgeblichen Enkel des Aeneas feiernd, welcher König von England gewesen sein soll, gedichtet in 18000 achtsilbigen Versen; b) der Roman de Rou (Rollo) et des ducs de Normandie (deutsch von Gaudy), eine gereimte Chronik der älteren Geschichte der Normannen, sowie ihres Einfalls und ihrer Seßhaftmachung in England; c) Chronik der Herzoge von der Normandie von Heinrich II. bis auf Rollo; d) der Roman du Chevalier au Lyon, welches Werk übrigens möglicherweise auch von einem andern Dichter, Gace Brulez, herrühren könnte.[1]) Echt normannisch ist auch der Roman von Robert dem Teufel (Robert-le-Diable), welcher so vielfache französische und deutsche Bearbeitungen erfahren hat. — In den Kreis der nationalen romantischen Heldendichtung fallen theilweise auch folgende Romane, die keinem der bisher angeführten Sagenkreise entschieden zugehören: a) Roman du Chevalier au Cygne, welcher die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon zum Hintergrunde hat; b) L'histoire du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel, dessen Stoff durch Uhlands „Kastellan von Coucy" unter uns sehr bekannt geworden; c) Garin le Lohérens, ein Roman, der einen Theil des umfangreichen Gedichtes: Chanson des Lohérens ausmacht; d) der Roman Gérard de Vienne; e) Roman du Chevalier Paris, natif de Dauphine et de la belle Vienne; f) Cyperis de Vineaux; g) Partonopeus de Blois; h) Florent et Octavien;

Blicken der Umstehenden zum Himmel entrückt und sind seitdem nie wieder auf Erden gesehen worden. Percevals Leiche wird nach dem Palais aventureux gebracht und neben dem Könige Pecheur beigesetzt. Die Inschrift auf seinem Grabe lautet: „Hier ruht Perceval der Gäle, der die Abenteuer des heiligen Grals vollendete." — Ueber die Romane aus dem Artus-, Gral- und Tristansagenkreise vgl. **Dunlop, History of fiction, chapt. 3.**

[1]) **Du Méril: La vie et les ouvrages de Wace** (in Eberts Jahrbuch der rom. und engl. Lit. I, 1 fg.).

i) Aventures d'Isambart et de Gormond; k) La Voye ou la Songe d'Enfer, gedichtet von Raoul de Houdan, einem Zeitgenossen des Chrestien de Troyes, ist ein episch-satirisches Werk, aus welchem möglicherweise Dante die erste Idee zu seiner Hölle geschöpft haben kann; l) der allbekannte Roman von den sieben weisen Meistern (Li Romans des sept sages de Rome, herausgegeben von Keller 1836) von Herbert um d. J. 1260 gedichtet, mit stark didaktischer Färbung und auf die altorientalische Märchen- und Thierdichtung als auf seine Quelle zurückweisend; m) der Roman de la Violette aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts.

3) **Romantisch-epische Bearbeitungen antiker Stoffe.** Veranlassung zu derartigen Werken, in welchen sich Antikes und Romantisches wunderlich mischt und die klassischen Heroensagen in mittelalterlichem Kostüm, also oft geradezu parodirt und lächerlich erscheinen, mag wohl die Marotte der Feudaldynasten gegeben haben, ihre Abstammung von Helden des Alterthums herzuleiten. Diese Marotte wurde von höfischen Dichtern gepflegt und im Verlaufe der Zeit sehen wir den ganzen Apparat mittelalterlicher Romantik in das Alterthum hineingetragen. Von den vielen französischen Romantisirungen antiker Stoffe sind zu nennen: a) die Reimchronik von den römischen Kaisern (Histoire en vers des Empereurs de Rom) von Kalendre; b) der Roman d'Alexandre le Grand, durch Alexandre de Paris und Lambert li Kors 1184 veröffentlicht; c) der Roman de Florimond von Ayme de Varrennes (um 1188); d) das Gedicht La Guerre de Troie von Benoit de St. More; e) der Roman von dem Erzzauberer Virgil, welcher den berühmten römischen Dichter in einen Schwarzkünstler umwandelt, als welcher er im ganzen Mittelalter berüchtigt war und z. B. auch in dem Roman f) Cléomadès von Adenez le Roi auftritt, der in der Regierungsepoche Diokletians spielt.

4) **Fabliaux und Contes.** Die Fabliaux (von fabler, spanisch hablar, sprechen) und Contes (conter, erzählen) bildeten eine Gattung kleinerer epischer Gedichte und gaben, von den fahrenden „Conteurs" abgesungen oder recitirt, die eigentliche Unterhaltungsliteratur des mittelalterlichen Frankreichs ab. Mit der Moral nahmen es diese Erzählungen, welche für die nachmalige Novellistik (s. u. Boccaccio) eine unerschöpfliche Fundgrube von Stoffen enthielten, allerdings nicht sehr genau; jedoch sind sie keineswegs, wie man oft behauptet hat, durchweg schlüpfrig und unzüchtig. Im Gegentheil verbergen diese Schnurren unter ihren Späßen oft sehr ernste Lehren und halten insofern zwischen der Epik und Didaktik die Wage. Dies thut, mit entschieden satirischem Beigeschmack, auch der berühmte „Roman du Renard," die französische Bearbeitung des Thierepos, welche sich in verschiedene Werke spaltet. Der Grundstock derselben war schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts bekannt

und beliebt. Der Verfasser der ältesten Abtheilung (branche) ist Pierre de Saint-Cloud, welcher mehrere Fortsetzer fand, von denen sich aber nur Einer, Richard de Lison, genannt hat. Dem Hauptstamm des französischen Renard entsproßten hierauf folgende Schößlinge: a) Le Couronnement du Renard, der Dichterin Marie de France (s. u.) zugeschrieben; b) Renard le Nouvel, gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts von Jaquemars Gielée gedichtet; c) Le Renard contrefaict (imité) von einem unbekannten Dichter des 14. Jahrh. (Martin Franc?); endlich d) Renard le Bestourné.

5) **Allegorischer Roman.** Das weitaus merkwürdigste Denkmal allegorischer Romandichtung ist der „Roman de la Rose," von Guillaume de Lorris (st. u. d. J. 1260) begonnen, von Jean de Meung (1279—1318?) fortgesetzt und bis auf 22,000 Verse gebracht. Es ist ein wunderliches Buch, in welchem sich Moral, Satire, Allegorie und Empfindsamkeit auf bizarrste Weise mischen und mitten unter der vertracktesten romantischen Deutelei und Haarspalterei zuweilen ganz moderne Anklänge vorkommen. [1]) Jahrhunderte lang war es ein Lieblingsbuch der Franzosen und wurde auch anderwärts gelesen und nachgeahmt (z. B. in England von Chaucer). Man kann es einem verzauberten Walde vergleichen, in welchem sich die Romantik verirrte und, daran verzweifelnd, sich sobald wieder zurechtzufinden, allerlei Phantastereien und Tifteleien aussann, um sich die Zeit zu vertreiben. Für uns ist kaum noch Einzelnes von derartiger Dichterei genießbar.

---

3) Satirischer Gegensatz zur Romantik: Rabelais.

Wir greifen der Zeit bedeutend vor und gestatten uns ausnahmsweise eine Abweichung von der zeitfolgerichtigen Darstellung, um der altfranzösischen

---

[1]) So z. B. die folgende Stelle, welche in derber Weise eine Saint-Simonistische Doktrin antecipirt:

„— Nature n'est pas si sote
Qu'ele féist nostre Marote
Tant solement por Robichon,
Se l'entendement i fichon,
Ne Robichon por Mariete,
Ne por Agnès, ne por Perrete;
Ains nous a fait, biau filz n'en doutes,
Toutes por tous et tous por toutes,
Chascune por chascun commune,
Et chascun commun por chascune."

Romantik unmittelbar eine Erscheinung anzureihen, in welcher sich ihr vollendeter Gegensatz darstellt. Diese Erscheinung ist **François Rabelais**. Er wurde im Jahre 1483 zu Chinon, einer kleinen Stadt in der Touraine geboren, nahm zuerst die Kutte eines Franziskanermönches, dann die eines Benediktiners, fand aber auch diese zu enge, legte sie ab, zog eine Zeit lang im Gewand eines Weltpriesters im Land umher, ging dann nach Montpellier, um die Arzneikunst zu studiren, und erwarb rasch den Grad eines Doktors derselben, worauf er abwechselnd zu Lyon und Montpellier seine Wissenschaft ausübte und lehrte. Später erlangte er das Patronat des Kardinals Du Bellay, der ihn mit auf Reisen nahm (z. B. nach Rom) sowie mit Pfründen versorgte, und starb 1553 zu Paris mit den Worten: „Je m'en vais chercher un grand Peut-être."

Die Bildung seiner Zeit vollständig in sich umfassend und ihre Schäden, Laster und Thorheiten — die Verderbniß der Kirche, den Servilismus und die dummstolze Wortfuchserei der Gelehrten, die unwissende Marktschreierei der Aerzte, die unter einem Wuste römischer Rechtsformeln nur schlecht verdeckte Rechtlosigkeit, die ganze Scheinheiligkeit, Pralhanserei, Unnatur und Hanswursterei jener Tage — mit dem unerbittlichen Messer des Anatomen untersuchend und aufdeckend, vertrat Rabelais in Frankreich genialer als sonst irgend ein Schriftsteller von damals das reformatorische Element, welches während seines Lebens in Deutschland zu theilweisem Durchbruch kam. Aber Rabelais war kein Reformator, er war ein Satiriker, ein ebenbürtiger moderner Zwillingsbruder des Aristophanes. Er begnügte sich, das Leben seiner Zeit im satirischen Hohlspiegel aufzufangen und dasselbe in gigantischer Verzerrung den Zeitgenossen vor Augen zu bringen. [1]) Er verschrieb der furchtbaren sozialen Krankheit, die er rings um sich her wüthen sah, ungeheure Dosen des Spottes; alles ist bei ihm kolossal, also auch der Kynismus und

---

[1]) Und zwar in der Absicht, sie lachen zu machen, wie er in nachstehendem „Avis aux lecteurs," womit der Prolog zum I. Buch des Gargantua eingeleitet wird, ausdrücklich bemerkt hat: —

„Amys Lecteurs qui ce Livre lisez
Despouillez vous de toute affection,
En le lisant ne vous scandalisez,
Il ne contient mal, ny infection.
Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, sinon en cas de rire:
Aultre argument ne peut mon cueur eslire
Voyant le deuil qui vous mine et consomme;
Mieulx est de ris que de larmes escrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme."

die Zote, die unausbleiblichen Begleiter jeder durchschlagenden Komik. Rabelais stellt der Unnatur der Romantik, die sich, wie wir gesehen, in immer inhaltlosere Allegorieen verflüchtigt hatte, die konkrete Natur und den gesunden Menschenverstand gegenüber. Der Form nach mitten in der Romantik stehend — denn der Grundriß seiner Werke ist ganz der herkömmlichen Architektur der Ritterromane analog — weiß sein durchaus antiromantischer und moderner Geist gerade diese Form zum Gefäß der ergötzlichsten Persiflage der Romantik zu modeln. Er bekämpfte also seine Zeit mit ihren eigenen Waffen. Ob er, wie man vielfach behauptet und geleugnet hat, bei diesem satirischen Kampfe spezielle Persönlichkeiten — (Franz I. und Heinrich II.?) — im Auge gehabt, ist ganz unwesentlich und nur der gelehrten Pedanterei von Wichtigkeit. Fest steht, daß aus all der ungeheuerlichen Phantastik seiner Werke die geschichtliche Wirklichkeit seiner Zeit mit Bestimmtheit und Schärfe hervortritt, daß sich in ihnen die Bildung einer neuen Periode, die bürgerliche gegenüber der ritterlich-höfischen des romantischen Zeitalters, siegreich ankündigt und vermöge dieser Bildung die Romantik als überwunden erscheint.

Rabelais' Romane wurden veröffentlicht unter den Titeln: „Gargantua" (La vie inestimable du grand Gargantua, pêre de Pantagruel, jadis composée par l'abstracteur de quintessence; Lyon 1535) und „Pantagruel" (Pantagruel roi des Dipsodes, restitué à son naturel; avec ses faits et prouesses epouvantables, composé par feu Mr. Alcofribas, abstracteur de quintessence, 1532). [1]) Betrachten wir uns diese Werke etwas näher; es ist wohl der Mühe werth. Gargantua stammt aus dem Geschlechte der Riesen. Seine Erzeugung und Geburt werden sehr umständlich erzählt und seine Kindheit wird mit der grotesken Derbheit echt niederländischer Genremalerei geschildert. Den Knabenschuhen entwachsen, begibt sich der Held nach Paris, wo seine riesenhafte Erscheinung unter dem „läppischen, gaffigten, albernen" Pariservolk keine geringe Sensation macht. Er löschte die heiße Neugierde der Pariser, als sie ihm lästig zu werden begann, ungefähr durch die nämliche Manipulation, womit Gulliver die

[1]) Oeuvres de Maitre François Rabelais, tom. V, Amsterdam 1711. Dann die Prachtausgabe: Oeuvres de Rabelais (mit Kommentar), Paris, Didot, 1823. Oeuvres de Rabelais, collat. pour la prim. fois sur les éditions originales, accompagnées d'un commentaire nouveau par Burgaud des Marets et Rathery, Paris 1870. Regis hat sich durch seine meisterliche Verdeutschung der um ihrer veralteten Sprache und Ausdrucksweise willen etwas schwer zugänglichen rabelais'schen Werke ein großes Verdienst um die komische Literatur erworben. Diese Uebersetzung, aus welcher auch wir der allgemeinern Verständlichkeit wegen citiren, führt den Titel: Meister Franz Rabelais, der Arzenei Doktoren, Gargantua und Pantagruel, aus dem Französischen verdeutscht, mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben durch Gottlob Regis, 1832.

Feuersbrunst in der Hauptstadt von Liliput löschte, also „daß ihrer zweihundert sechzigtausend vierhundert und achtzehn elend ersoffen, ohn' die Weiber und kleinen Kinder." Hierauf nahm er die großen Glocken von Notre-Dame weg, um sie seinem Roß als Schellenwerk umzuhängen, und da die Pariser erkannten, es sei auf dem Wege der Gewalt mit diesem Menschen nichts auszurichten, ordneten sie den spitzfindigsten Orator der Sorbonne als Unterhändler an ihn ab, was Rabelais Gelegenheit gibt, den sophistischen Pedantismus und barbarischen Gallimatthias der Gelehrsamkeit jener Zeit aufs kostbarste zu verhöhnen. Denn der Gesandte redet den Gargantua folgendermaßen an: „Ehem, hem, dem, Bonsdies, Gestrenger, Bonsdies: et vobis Junkherrn! Es wär' doch halt nit mehr als billig, wenn ihr uns unsere Glocken wolltet wiedergeben. Denn sie thun uns gar sehr vonnöthen. Hem, hem, hasch. Wir han wohl eher schon gut Geld dafür ausgeschlagen, so uns die von London in Cahors anboten, deßgleichen die von Bourdeaux in Bryc, welche sie haben kaufen wollen wegen der substantifikalischen Qualität der elementaren Komplexion intronificiret innerhalb der Terrestrität ihrer quidditativischen Natur zur Extraneisirung derer Halonen und Turbinen von unsern Reben, wenn auch nicht der unsrigen, doch dicht beian. Denn verlieren wir das Rebenblut, so verlieren wir alles, Muth und Gut. Gebt ihr sie auf mein Bitt' uns wieder, verdien' ich sechs Stab Würst' daran und ein gutes Paar Hosen, die meinen Beinen wahrlich werden zu statten kommen, oder sie halten ihr Wort wie Schelmen. Ho, Domine, bei Gott ein Paar Hosen ischt guet et vir sapiens non abhorrebit illud. Ha, nicht jeder Mann hat ein Paar Hosen, der möcht', das weiß ich wohl an mir. Schauen's, Domine, es sind nun schon an die achtzehn Täg' her, daß ich an dieser schönen Red' spinsirt' und kau'. Reddite quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus. Mein Treu, Domine, wenn Ihr bei mir zu Nacht wollt essen in camera, bei dem Sankt Chrisam charitatis nos faciemus bonum cherubin. Ego occidi unum porcum et ego habet bonum vino. Aber von einem guten Wein kann man nit reden bös Latein. Wohlan de parte Dei, date nobis Glockas nostras. Schauen's her, ich schenk' und übergeb' Euch auch von unserer Fakultät ein Sermones de Utino, utinam daß Ihr uns unsere Glocken wollt geben. Vultis etiam Ablassios? Per Deum, vos habebitis et nihil zaletis. O, Herr Domine, glockidonaminor nobis! Ohe, est bonum urbis. Braucht's alle Welt. Sein's Eurer Mären etwann g'sund? Ei, unsrer Fakultät nicht minder, quae comparata est jumentis insipientibus et similis facta est eis, psalmo nescio quo, obschon ich mir's auf meinem Papierl gar wohl notirt hab', et est unum bonum Achilles, hem, ehedem, hem, hasch: he! ich bewies Euch's, daß Ihr's uns geben sollt und müßt. Ego quidem sic, argumentor. Omnis Glocka glockabilis in glockerio, glockando

glockans glockativo, glockare facit glockabiliter glockantes. Parisius habet glockas. Ergo Klotz. Ha, ha, das heißt parlirt, das! Ist in tertio primae in Darii oder wo anders. Auf mein' Seel', ich hab' die Zeit g'sehen, da ich hab' Teufel mit Arguiren angestellt; itzt Weinl, gut Bett, den Rucken am Feuer, den Bauch bei Tisch und eine fein tiefe Platten. Hi, Domine, ich bitt' Euch doch in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, amen, daß Ihr uns unsere Glocken wieder gebt. So helf' Euch Gott vom Uebel und unsere liebe Frau von der Gesundheit, qui vivit et regnat per omnia saecula saeculorum, amen. Hem, hasch, rasch, rax, hem, hasch." Solch einer Beredsamkeit konnte Gargantua nicht widerstehen, gab die Glocken heraus und fing an in Paris zu studiren, was ihn aber nicht abhielt, alle Lustbarkeiten mitzumachen, besonders das Spiel, und als Hauptgeschäft das Essen und Trinken zu betreiben. „Er fing seine Mahlzeit mit etlichen Dutzend Schunken, geräucherten Ochsenzungen, Botargen, Würsten und anderen dergleichen Wein-Furiren und Fürtrab an. Mittlerweil warfen ihm vier seiner Leut' ohn' Unterlaß einer nach dem andern Mustrich mit vollen Schaufeln in's Maul," u. s. w. Während aber Gargantua dergestalt zu Paris den Studien oblag, fiel der Feind in seines Vaters Land und der Held ward heimgerufen, um den Angriff zurückzuschlagen, was er dann auch auf recht originelle Manier zu bewerkstelligen begann. Nach dem ersten Siege wollte er seinen Durst mittels eines Lattichsalats stillen, und da sich in dem Lattich während der Schlacht sechs Pilger versteckt hatten, wären dieselben zugleich mit dem Salat in den Magen des Riesen gewandert, so sie sich nicht in ein Paar hohle Zähne des Essenden geborgen und dann mittels des Zahnstochers aus dem gefährlichen Asyl befreit worden wären. Während sich Gargantua mit den Feinden herumschlägt, gesellt sich ein ihm verwandter Charakter zu ihm, der Mönch Jahn von Klopffleisch, „ein junger Hach, ein Wagherz, rüstig, wacker, wohlgemuth, behend, keck, hitzig, lang und hager, wohl gespaltenen Munds, erheblicher Nas', ein derber Horashetzer, Vigilienbürster und Meßabzäumer: in Summa alles zusammenzufassen, ein echter Mönch, so jemals einer, seit die mönchenzende Welt mit Mönchen bemönchelt gewesen, erfunden ward." Mit diesem Kampfgesellen verbunden, überwindet Gargantua den Feind gänzlich und will dann den Bruder Jahn aus Dankbarkeit zum Abt des schönsten Klosters in Frankreich machen. Allein Jahn lehnt dies ab und erbittet sich den Bau eines neuen Klosters nach seinem eigenen Sinn und Plan. „Weil man derzeit niemand ins Kloster stieß als blinde, lahme, hockrige, häßliche, mißgeschaffene, unreinische, thörichte, verhexte, vertrakte Weiber, deßgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläſtigen Männer: so ward verfügt, daß man da (in dem neuen Kloster) niemand als schöne, wohlgestalte und wohlgeartete Frauen und niemand als schöne, wohlgestaltete und wohlgeartete Männer aufnähm'. Item, weil Männer in Frauenklöster

nicht anders als heimlich kommen könnten oder im Sturm, ward dekretirt, daß da kein Weib sein sollt', es wär' denn ein Mann dabei, und auch kein Mann, wo nicht ein Weib wär'. Item, weil so Männer als Weiber, einmal ins Kloster aufgenommen, nach ihrem Probejahr lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward festgesetzt, daß jeder Mann und jedes Weib, da aufgenommen, wann's ihnen gut däucht', frei und gänzlich wieder herausmarschiren dürften. Item, weil die Ordensleut' gemeiniglich drei Gelübd' thun, nämlich Keuschheit, Armuth und Gehorsam: so ward versehen, daß man allda in Ehren möcht' beweibt sein, daß ein jeder reich wär' und in Freiheit leben sollte." Der Schluß des Gargantua eröffnet eine wahrhaft großartige Perspektive in eine neue Zeit, die Rabelais mit so prophetischem Geiste ahnte, daß er direkt darauf hinwies, die in Frankreich zurückgestaute Reformation werde durch eine Revolution ersetzt werden. Offenbar schwebt ihm die Idee des Vernunftstaates vor, wenn er die Menschen einladet, in das neue Kloster Gargantua's und Jahns zu kommen:

„Hie kommet her, die ihr des Herren Wort
Dem Feind zum Tort mit flinkem Geist verkündet.
Hier sollt ihr haben feste Burg und Hort,
Wenn Geistermord mit Glossen fort und fort
Die Gnadenpfort' uns zuschließt und verspündet.
Kommt, gründet hie den Glauben, weckt und zündet!
Alsbald verschwindet, wenn ihr schreibt und sprecht,
Was sich verschworen wider Gottes Recht." [1])

Rabelais' „Pantagruel" beginnt ebenfalls mit der grotesk-komischen Geburtsgeschichte des Helden. Mit der Uebersiedelung desselben nach Paris hebt dann eine Reihe der bittersten Karikaturen auf das religiöse, politische, gesellschaftliche und gelehrte Leben jener Tage an, welche nur durch die Späße des Panurg, der sich an Pantagruel angeschlossen hat, unterbrochen wird. Diese Späße sind ebenso riesenhaft phantastisch als schamlos. Panurg, ein vielgereister Mann, erzählt seine Abenteuer, welche das Beste der nachmaligen Münchhausiaden vorwegnehmen. Am schlimmsten war es ihm in der Türkei ergangen, denn dort wäre er um's Haar gebraten worden, um in einer Kanin-

[1]) „Cy entrez, vous, qui le sainct Evangile
En sens agile annoncez, quoy qu'on gronde,
Ceans aurez ung refuge et bastille
Contre l'hostile erreur, qui rant postille
Par son faulx style empoisonner le monde;
Entrez, qu'on fonde icy la foy profonde.
Puis, qu'on confonde, et par voix et par rolle
Les ennemis de la sainct Parolle."

chensauce verspeist zu werden. Man hatte ihn schon gespickt und an den Bratspieß gesteckt, als er wahrnahm, daß der Koch, der den Spieß umdrehen sollte, eingeschlafen war. Er warf dem Schlafenden einen Brand auf den Kopf, wovon er sogleich starb. Der Brand zündet das Stroh an und die Reiser das Haus. Panurg schlüpft vom Spieße herunter und bedient sich desselben als einer Lanze, der Bratpfanne aber als eines Schildes. So ausgerüstet schlägt er sich durch die Türken, welche mit gutem Appetit das Garwerden des Gespießten erwartet hatten. Allein indem er das Land durchstrich, hatte er vieles von den Hunden zu leiden, die, durch den Geruch seines halbgebratenen Fleisches herbeigelockt, ihn beständig fressen wollten. „Damals war es, daß ich mich sehr vor Zahnschmerzen fürchtete." „„Wie, vor Zahnschmerzen? Das mußte damals wohl deine geringste Besorgniß sein."" „O freilich, ich rede aber nicht von meinen eigenen Zähnen, sondern von den Zähnen der Hunde und der Türken, die mich fressen wollten. Wißt ihr nicht, daß uns die Zähne niemals weher thun, als wenn die Hunde uns in die Lenden beißen?" In Verlaufe der Abenteuer Pantagruels und Panurgs birgt sich in dem Gewande der wahnwitzigsten Possen oft die sinnigste Weisheit und immer die schneidendste Satire. Nachdem gleich anfangs das elende Gelehrtenwesen, wie es damals florirte, gräßlich durchgehechelt worden, gießt Rabelais den Höllenstein seines Hohnes in Strömen auf die ekelhaften Geschwüre der Kirche, des Papstthums, [1]) der Politik und Finanzwirthschaft, um hierauf bei der

---

[1]) Mit welcher beispiellosen Kühnheit Rabelais Hierarchie und Papstthum verhöhnte, mag insbesondere folgende Stelle beweisen:

— — „Nach überstandenem Fasten gab uns der Kläusner einen Brief an Einen, den er Albian Hamar hieß, Aedituum und Sakristan des Läut-Eilands! wiewohl Panurg nannt ihn zum Gruß Herrn Eselbumm. Es war ein altes, kleines, gutes, glatzköpfige Männel mit leuchtender Schnut und kupfernem Karfunkel-Antlitz. Er ließ uns auf des Kläusners Fürsprach sehr freundlich an, als er ersah, daß wir die Fasten abgewartet, wie vorgedacht: erzählt' uns nach genossenem Imbiß von des Eilands Raritäten, versichernd, daß es Anfangs von den Siticinen bewohnt gewesen, die jedoch nach dem Naturlauf (wie denn alles veränderlich) zu Vögeln worden. — Die Vögel, groß, schön, höflich, glatt, manierlich, zierlich, sah'n fast aus wie unsre Leut zu Haus: sie aßen und tranken wie Menschen, däu'ten, — — — — — schliefen, — — — wie Menschen; und doch war kein Gedank daran, meint' der Aedituus, schwur aber, daß sie nichts weniger als profan noch weltlich wären. Auch ihr Gefieder gab uns gar stark zu rathen auf; denn etliche waren schloorweiß, andre rabenschwarz, noch andre aichgrau, wieder andre halb weiß, halb schwarz; andre hochroth, andre blau und weiß gestreift; es war eine Lust sie anzuschaun. Die Männlein nannt er Pfäffling, Münchling, Priesterling, Aebtling, Bischling, Kardinling und den Papling, welcher einzig in seiner Art ist. Die Weiblein nannt er Pfäffinen, Münchinen, Priestinen, Aebtinen, Bischinen, Kardinen, Papinen. Gleichwohl, belehrt' er uns, wie unter die Bienen die Horlsken stoßen, die nur alles verderben und fressen, so führ auch nun seit dreihundert Jahren unter dies muntre Vögel-Völklein, man wüßt nicht wie es zuging, immer aller fünf Monat ein ganzer Schwarm von Duckmäuserling, die

Gelegenheit, wo seine Helden ins Land der Philosophen gelangen und daselbst zu Abstraktoren ernannt werden, wieder auf die Gelehrten zurückzukommen und

---

all dies Eiland rundum versaut und verschändet hätten, ein so unförmlich, scheußlich Volk, daß alles vor ihnen lief; denn ach! sie hätten eitel krumme Häls, Harpyenbäuch, rauhe Esaus-Tatzen und Krallen und Stymphaliden-Aerß; und wär nicht möglich sie auszurotten; für einen, den man todtschlüg, kämen gleich fünfundzwanzig andre nach. Drauf frugen wir, was diese Vögel so unablässig zu singen trieb? Und der Aedituus antwort uns, es wären die Glocken, die auf ihren Bauern hingen. Dann frug er uns: Soll ich die Münchling, die ihr hie in ihre Hippokras-Filtrirsäck wie Haubenlerchen vermummelt seht, gleich singen lassen? — O thut es doch! versetzten wir. Da zog er bloß die Glock sechsmal und Münchling sprangen und Münchling sangen, daß eine Art war. — Und sängen auch wohl, sprach Panurg, die dort mit den rauchhäringsfarbenen Federn, wenn ich hier diese Glock zög? — Nicht minder, antwort der Aedituus. — Da zog Panurg und plötzlich rannten auch diese verschmauchten Vöglein her und trällerten unisono; aber ihre Stimmen waren sehr rauh und garstig. Doch dafür belehrt' uns der Aedituus, lebten sie auch von nichts als Fischen, wie die Reiger und Wasserraben bei uns, und wären eigentlich ein fünfte Spezies von Tuckmäusern, neu gedruckt und aufgelegt: zugleich bemerkend, wie ihm Robert Valbringue, der aus Afrika unlängst hie durchpassirt, erzählt hätt, daß nächstens eine sechste Art eintreffen wird, die er Kapuzling benamset, und ein mürrischer, hirntoller, abgeschmackter Volk sei auf dem ganzen Eiland nicht erhört. Wohl, sprach Pantagruel, hat Afrika von jeher immer die neuesten Mißgeburten erzeugt. Aber, sprach Pantagruel, da ihr uns nun erläutert habt, wie Papling aus Kardinling, Kardinling aus Bischling, Bischling aus Priesterling, und Priesterling aus Pfäffling wird; möcht ich wohl wissen, woher euch diese Pfäffling kommen. — Die Eltern ziehn den Kindern kurz und gut ein Hemd über's Kleid an, scheeren ihnen, ich weiß nicht wieviel, Haar vom Scheitel, und machen sie unter Abbetung gewisser apotropäischer Sühnsprüchlein (wie die Isis-Priester in Aegypten mit leinenen Mänteln und Haarabschneidung kreiret wurden), vor aller Welt und aller Augen, handgreiflich, sichtlich, ohne Blessur noch Schaden mittels pythagorischer Seelenwandrung zu Vögeln, wie ihr hie vor euch seht. Doch lieben Freund', ich weiß nicht, wie es kommen mag, noch was dahinter steckt, daß man von keinem dieser Weiblin, sei es nun Pfäffin, Münchin oder Aebtin, jemals ein fröhligs Loblieblein oder ein Charisterium hört, wie nach der Lehr des Zoroaster dem Oromasis gesungen wurden; sondern nichts als Kataraten und Skythropäen, wie man sie dem arimanischen Dämon darbracht; und Jung und Alt in einem fort sie ihre Freund und Eltern verfluchen, die sie in Vögel verwandelt haben. — Am dritten Tag, der ebenso mit Schmäusen und Banketten verstrich wie die zween vorigen, begehrt' Pantagruel inständiglich den Papling zu sehen; Aedituus meint' aber, daß er sich so leicht nicht sehen ließ. Wie so? Wie so? frug Pantagruel, trägt er etwann den Helm des Pluto auf dem Kopf oder Gyges' Ring an den Klauen oder ein Chamäleon auf der Brust, das ihn die Welt nicht schauen kann? — Mit nichten, sprach Aedituus, er ist nur von Natur ein wenig schwer zu sehen: ich werd' indessen dafür sorgen, daß ihr, wo möglich, ihn zu sehen kriegt. Mit diesen Worten ging er weg und ließ uns weiter knuspern. Kam nach einer Viertelstund' zurück, anzeigend, Papling wär itzt sichtbar, und führt uns dann ganz still und bucklings grad' auf den Vogelbauer los, worin er in Gesellschaft zweier kleiner Kardinling und sechs schmeerbäuchiger Bischling kauzt'. Panurg betrachtet' sich seine Gestalt, Gebärden, Mienen sehr aufmerksam, dann schrie er laut: Der Henker hol' das Beest! er sieht aus wie ein Wiedhopf. — Um Gottes

den scholastischen Unsinn derselben mit seinen Sarkasmen zu pfeffern. Wir erfahren da sonderbare Beschäftigungen der Hochgelahrten. „Ich sah — erzählt Panurg — ein ganzes Rudel davon in wenig Stunden die Mohren bleichen. Andere pflügten mit drei Joch Füchsen den Ufersand und verloren ihr Saatkorn nicht. Andere wuschen die Ziegel auf den Dächern und trieben die Farb' heraus. Andere zogen Wasser aus Pumex oder Bimsstein, wie ihr's nennt, indem sie ihn eine gute Weil' in einem marmornen Mörsel stießen und seine Substanz veränderten. Andere schoren die Esel und erzielten gute Woll' damit. Andere lasen Trauben von Dornen und Feigen von Disteln. Andere molken die Ziegenböck' und fingens in ein Haarsieb auf, zu gutem Ersprieß der Hauswirthschaft. Andere wuschen Eselsköpf und hatten die Seif' umsonst dabei. Andere pirschten den Wind mit Netzen. Einen jungen Spodizator sah ich, der einem todten Esel künstliche Winde entlockte und die Elle davon zu fünf Sol verkaufte. Andere machten große Dinge aus nichts und wieder die größten Dinge zu nichts. Andere maßen auf langen Tennen bis auf ein Haar die Flöhsprüng' aus und betheuerten mir, daß dies Geschäft zum Regiment der Königreiche, Kriegsführung und Verwaltung freier Staaten mehr als nöthig sei." Endlich ist noch zu erwähnen die allerliebste Episode, in welcher der Philosoph Epistemon, dem in der Schlacht der Kopf abgehauen worden war, der aber dadurch, daß ihm Panurg den Kopf an den Rumpf nähte, wieder lebendig gemacht wurde, erzählt, was er während seines kurzen Todes in der Hölle gesehen. Er hatte dort merkwürdige Menschen angetroffen und seltsame Rollenwechsel beobachtet. Alexander der Große war zum Schuhflicker geworden; Fabius der Zauberer mußte Paternoster an einander reihen; Artus und die Ritter der Tafelrunde waren Matrosen auf den Höllenflüssen; Nero war ein Possenreißer und Bänkelsänger; Gottfried von Bouillon ein Rosenkranzmacher und Heiligenbildchenkrämer; Papst Julius II. Pastetenverkäufer; die vier Haimonskinder waren Marktschreier; Diogenes war in Purpur gekleidet und trug ein Scepter in der Hand, womit er Alexander den Großen durchprügelte, weil ihm dieser seine Schuhe nicht recht geflickt hatte; Epiktet war herausstaffirt wie ein französischer Modeherr und tanzte in einer Sommerlaube mit hübschen Damen; Kyros bat ihn um einen Pfennig, um sich einige Zwiebeln zum Abendessen zu kaufen; Epiktet warf ihm einen Thaler zu mit den Worten: Schurke, sei ein ehrlicher Mann! aber des Nachts bestahlen ihn Alexander, Darius und andere Exkönige.

---

willen, redet leise! sprach der Aedituus; er hat Ohren! — Nun, hat die nicht auch ein Wiedhopf? sprach Panurg. — Wo er euch nur ein einzig mal so blasphemiren und lästern hört, seid ihr verloren, lieben Leut. — Da wär's doch besser, sprach Bruder Jahn, wir tränken und bankettirten weiter."

Ich habe bei Rabelais länger verweilt, als den Raumbedingungen des vorliegenden Buches eigentlich angemessen ist. Es geschah also, weil dieser wahrhaft freie Mensch und treffliche Autor weit mehr berühmt als bekannt und gelesen ist und deßhalb keine Gelegenheit versäumt werden darf, auf ihn aufmerksam zu machen. Die beste Kritik seiner Werke gibt Rabelais selbst, indem er auf dieselben folgendes Gleichniß anwendet: „Silenen waren vordem kleine Büchslein, wie wir sie heut in den Läden der Apotheker sehen; von außen bemalet mit allerlei lustigen, schnackischen Bildern, als sind Harpyen, Satyrn, gezäumte Gänslein, gehörnte Hasen, gesattelte Enten, fliegende Böck, Hirschen, die an der Deichsel ziehen, und andere derlei Schildereien mehr, zur Kurzweil konterfeiet, um einen Menschen lachen zu machen: wie denn des guten Bakchus Lehrmeister Silenus auch beschaffen war; hingegen im Innersten derselben verwahrt' man die feinsten Spezereien, als Balsam, Bisam, grauen Ambra, Zibeth, Amonium, Edelstein' und andere auserlesene Ding'."

4) Die Anfänge der französischen Nationalliteratur.

In dem Maße, in welchem sich die verschiedenen Gebiete Frankreichs allmälig zu der Einheit einer starken und kompakten Monarchie centralisirten, verschmolzen sich auch nach und nach die provenzalische und die normännische Poesie zu einer französischen; jedoch so, daß der Norden auf die Ausbildung der Nationalsprache einen weitaus vorherrschenden Einfluß errang und behielt. Die Sprache von Oil bewältigte die weniger kräftige Sprache von Oc und der ritterliche Geist der Provence erlag dem monarchischen von Nordfrankreich, der sich besonders durch die Dynastie der Valois, der zweiten Linie des Mannsstammes der Kapetinger, immer ausschließlicher geltend zu machen begann. Unter dem Einflusse dieses Geistes wurde die ritterliche Poesie Frankreichs zur Hofpoesie. Bevor wir jedoch von dieser und ihren Trägern sprechen, werfen wir noch einen flüchtigen Blick rückwärts auf einige frühere Poeten, welche von den Franzosen gewöhnlich an die Spitze der französischen Natinonalliteratur im engeren Sinne gestellt werden. Es sind: Thibaut, Graf von Champagne (1201—1253), ein Dichter frivoker Liebeslieder und sehr frommer Hymnen; die normannische Edeldame Marie de France (zu Anfang des 13. Jahrh.), eine berühmte Dichterin, deren Fabelwerk „Le Dit d'Ysopet" zu den geschätztesten Erzeugnissen der altfranzösischen Literatur gehört; [1]) ferner

[1]) Eine Auswahl aus ihren Fabliaux und Contes hat W. Hertz verdeutscht unter dem Titel „Poetische Erzählungen", 1861.

Charles, Herzog von Orleans (1391—1466), welcher die Liederklänge der provenzalischen Troubadours zu erneuern suchte; Alain Chartier (geb. 1386), François Villon (geb. 1431), Martial de Paris (geb. 1440), Oktavien de Saint-Gelais (geb. 1465). [1]) In den Versuchen der zuletzt Genannten machen sich schon die Anfänge der frostigen Künstelei bemerkbar, in welche von jetzt an die Poeten das Wesen der Dichtkunst setzten. Nur der Volksgesang konnte sich von dieser Künstelei fernhalten und darum steht auch der Volksdichter Olivier Basselin (um die Mitte des 14. Jahrh.), der zu Val de Vire in der Normandie lebte und dessen Chansons man deshalb „Vaux de Vire" nannte, woraus später „Vaudeville" geworden, noch jetzt in Frankreich mit Recht in geehrtem Andenken, wie nicht minder der minneliederliche König Heinrich IV., der in seinen Liebesliedchen den nationalen Chansonton allerliebst getroffen hat und dessen reizendes Lied „Charmante Gabrielle!" unverdränglich im Munde der Nation lebt.

Unter Franz I., der zuerst das souveräne Königthum in sich darstellte und so recht auf der Gränzscheide der romantischen und der modernen Zeit steht, erscheint die französische Literatur bereits entschieden als eine mit ihrem Loose zufriedene Magd des Hofes. Seltsam aber ist es, daß unter eben diesem „ritterlichen" König, der fortwährend mit der Romantik liebäugelte, die Nachahmung der antiken Poesie zuerst mit Bestimmtheit in Frankreich sich geltend machte. Es lag dieser Erscheinung allerdings einestheils das damals wieder erwachende Studium des klassischen Alterthums, die Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste zu Grunde, wodurch das ganze Zeitalter als das der Renaissance bezeichnet wurde; allein, wenn man bedenkt, daß Frankreich recht eigentlich das Centrum der Romantik und der romantischen Poesie gewesen, so wird man, um das fast plötzliche und jedenfalls gewaltsame Abgehen von den Ueberlieferungen derselben erklären zu können, anderntheils berechtigt sein, politischen Motiven keine geringe Wirksamkeit bezugs der Umwandlung des literarischen Bewußtseins beizumessen. Es mußte, nachdem Ludwig XI. die Macht der großen Vasallen gebrochen und für die Einheit Frankreichs und das monarchische Prinzip unendlich viel gethan hatte, Franz dem Ersten

---

[1]) Hier wäre nun auch und zwar nicht in letzter, sondern in erster Reihe die Dichterin Klotilde de Vallon-Chalys (1405—1495) zu nennen, deren (angebliche) Gedichte durch Vanderbourg i. J. 1803 veröffentlicht wurden, falls diese Dichterin mehr wäre als eine allerdings äußerst geschickt in Scene gesetzte literarische Mystifikation. Die von Raynouard und Villemain beigebrachten Beweise gestatten keinen Zweifel mehr, daß die klotilde'schen Gedichte unecht und untergeschoben und die Dichterin Klotilde selber eine Dichtung. Verfasser dieser Gedichte ist wahrscheinlich ein Marquis de Surville gewesen. Jedenfalls war der Verfasser ein Mann von poetischem Talent und verstand es überdies meisterlich, die mittelalterlichen Formen nachzuahmen.

sehr daran liegen, den Traditionen der Seigneurie die Nahrung der öffentlichen Meinung zu entziehen, und deßhalb that er den romantischen Formen, in denen er sich persönlich gefiel, zum Trotz alles, um die geistige Thätigkeit der Nation auf Bahnen zu lenken, welche den Erinnerungen der romantischen Periode ferne lagen. Daher die eifrige Begünstigung, welche er und sein Hof den klassischen Studien zutheil werden ließ, daher die Bemühungen, die moderne Bildungsgeschichte Frankreichs an das römische Alterthum und nicht an das feudale Mittelalter anzuknüpfen. Diese Bemühungen trugen denn auch rasch ihre Früchte; sie drückten einerseits der französischen Poesie, die man gewaltsam nach den Mustern des Alterthums modelte, ohne dem Geiste dieser Muster irgend eine Koncession zu machen, den Charakter der Nachahmung auf und begründeten andererseits, indem sie die Bildung von allen nationalen Erinnerungen losrissen und dieselbe gerade dadurch zu einer exklusiven Sache, zu einem Eigenthum der Bevorrechteten machten, auch in geistiger Beziehung die schroffe Zerspaltung der Nation in privilegirte und geknechtete Stände.

An dem Hofe Franz des Ersten wie seiner Nachfolger wurde die Poesie als eine Erweiterung und Verfeinerung des geselligen Vergnügens angesehen. In diesem Sinne faßte sie die witzige Marguerite de Valois (1492—1569), Schwester Franz I., welche nach Boccaccio's Muster hundert leichtfertige, aber hübsch erzählte Novellen schrieb („Heptameron"); ebenso der leichtblütige, frivole Klement Marot (1495—1554), der die Reihe der französischen Hofdichter eröffnet und sich im Lied, sogar im geistlichen (Uebersetzung der Psalmen), in der Erzählung, Epistel und Elegie versuchte, wesentlich aber Epigrammatist war. Unabhängig von der Hofdichterei erhielt sich eine Zeit lang das Volksdrama, welches sich, aus der katholischen Liturgie und den wahrscheinlich aus den römischen Saturnalien herzuleitenden Aufzügen der „Narrenfeste" hervorgegangen, zu Mysterien (Mystères, Darstellungen aus der biblischen Geschichte), Moralitäten (Moralités, allegorische Stücke), Farcen (Farces, komische Scenen aus dem Volksleben, meist sehr derb) und Sottisen (Sotties oder Sottises, Possen mit satirischer Tendenz) gestaltete und vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts an in Frankreich einer großen Beliebtheit sich erfreute, jedoch nicht im Stande war, gegenüber den vom Hofe ausgehenden gelehrten Theorien, gegenüber der mißverstandenen Auffassung und Nachahmung des klassischen Alterthums seinen volksthümlichen Entwickelungsgang zu verfolgen, und daher binnen Kurzem ebenfalls der Diktatur der höfischen Gelehrsamkeit erlag. [1])

---

[1]) Das geistliche Schauspiel anlangend, ist es nicht ohne Interesse, zu beobachten, daß wie in Spanien so auch in Deutschland die Mysterien eine Haltung bewahrten, welche den von ihnen dargestellten religiösen Gegenständen angemessen war, wogegen die italischen und französischen Mysterien sehr häufig in einen obscönen, ja mitunter geradezu blasphe-

Aus dem Kreise dieser Gelehrsamkeit ging um die Mitte des 16. Jahrhunderts jene Dichterschule hervor, welche, von Pierre Ronsard (1524 bis 1585) gestiftet und Joachim du Bellay (1524—1560), Jean-Antoine de Baif (geb. 1532), Pontus de Thyard, Remy Belleau, Jean Daurat und Etienne Jodelle (1532—1573) als Mitglieder zählend, in selbstgefälligem Stolze sich das „französische Siebengestirn (la Pleïade française)“ nannte, jedoch über die ledernste Nachahmung der Alten und die gäng und gäbe Hofschmeichelei nicht hinauskam. Diese Leute äfften in ihrer Impotenz die alten und die den Alten nachahmenden Ausländer mit einer wahren Wuth nach. Ronsard eröffnete mit seiner „Franciade (la Franciade)“ die Reihe jener epischen Pfuscherwerke, welche, selbst Voltaire's Henriade nicht ausgenommen, eine so gähnende Langeweile ausdünsten,[1]) und Jodelle machte in seinem verkehrt angewandten Eifer, ein französisches Drama zu gründen, zuerst die drei berüchtigten aristotelischen Einheiten zum Grundgesetz desselben. Seine „Kleopatra,“ welche 1552 zum erstenmal zu Paris aufgeführt wurde, ist gleichsam die Ahnfrau jener pseudoantiken Tragik, deren Dienst sich später die größten Talente widmeten und deren sämmtliche Figuren trotzdem keine lebenswahren, realpoetischen Gestalten, sondern durchweg bloße Marionetten sind.

mischen Ton verfielen. In Italien mußte Papst Innocenz III. schon i. J. 1210 die Betheiligung der Geistlichen an den ausgearteten Mysterienspielen sowie die Aufführung derselben in den Kirchen untersagen. Auch in unsern deutschen Mysterien geht es nicht ohne mittelalterliche Naivetäten und Plumpheiten ab, doch ist meines Wissens noch keines aufgefunden worden, welches auch nur entfernt so freche Situationen und Auslassungen enthielte, wie manche französische sie enthalten. In einem von diesen hilft die Jungfrau Maria einer von ihrem Beichtvater schwangeren Aebtissin aus der Patsche und beraubt dann ein vorwitziges Weibsbild der Hände, womit es sich überzeugen wollte, ob die Mutter Gottes wirklich eine Jungfer sei. In einem andern französischen Mysterium wird die heilige Barbara an den Beinen aufgehangen und bleibt zum Ergötzen des Publikums eine gute Weile in dieser anstößigen Lage. In einem dritten schläft Gottvater droben im Himmel auf seinem Throne, während drunten auf der Erde Gott der Sohn am Kreuze stirbt. Ein Engel weckt den Schlafenden mit den Worten: Père éternel, vous avez tort et devriez avoir vergogne. Votre fils bien aimé est mort et vous dormez comme un ivrogne. Gottvater: Il est mort? Engel: D'homme de bien. Gottvater: Diable m'emporte, qui en savais rien. Beauchamps a. a. O. I, 235. Parfait a. a. O. I, 227.

[1]) Ronsard, den seine Zeitgenossen den „Prince des poëtes français“ nannten, suchte nicht nur der französische Homer, sondern zugleich auch der französische Petrarka zu werden. Seine „Liebesgedichte (Les Amours)“ sind nun allerdings in die petrarkische Sonettform geschnallt, aber sonst ist nichts Petrarkisches daran. Seine Oden sind voll des elendesten Bombastes und seine ganze Abgeschmacktheit hat der Dichter in der „Defloration de Lède“ betitelten dokumentirt. Die sich sträubende Leda läßt sich Jupiters Umarmung erst gefallen, nachdem ihr dieser geoffenbart hat, daß sie zwei Eier legen werde und welche berühmte Personen aus diesen Eiern hervorgehen würden —

„Et déjà, peu à peu sent
Haut elever sa ceinture.“

Mehr Geist und Geschick, als Ronsard und seine Genossen in der Nachahmung antiker Poesie bewiesen hatten, entfaltete im gleichen Streben eine zweite Dichterschule, deren Chorführer François de Malherbe (1556 bis 1628) war. Dieser drückte zuerst der französischen Lyrik den Stempel korrekter Verständigkeit und nüchterner Eleganz auf, welchen sie bis in die neuere Zeit herab behalten hat. Mit und durch Malherbe trat der Alexandriner, der zwar eines der ältesten Versmaße der Romanen gewesen war, aber erst jetzt streng geregelt wurde, als vorherrschende Versform der französischen Dichtkunst auf, welche Versform, für Erzählung und Drama unumgängliches Gesetz, die Versmaße der romantischen Zeit ziemlich rasch verschwinden machte. [1]) Malherbe's Talent und Verdienst war ein durchaus bloß formales, denn seine Dichterei ist ebenso phantasielos als gedankenarm, und wenn französische Kritiker von ihm den Anfang der wahren französischen Poesie datiren, so ist dies dahin zu verstehen, daß er es war, der, nach dem Vorgange von Jean Bertaut und Philippe Desportes, die Einheit der antiken Bildungselemente mit dem Geiste der französischen Sprache in einer Weise feststellte, die von da als Norm galt. Ein Dichter von weit größerer Kraft als die Nachahmer und Nachfolger Malherbe's, unter denen etwa Theophile Viaud (1590—1626), François Maynard (1582—1646), Honorat de Bevil Chevalier de Racan (st. 1670), Claude de l'Etoile, Jean François Sarazin (st. 1654) und Marc-Antoine Gerard de Saint-Amand nahmhaft zu machen sind, war Mathurin Regnier (1573—1613), der, wie Malherbe der französischen Lyrik, so seinerseits der französischen Satire ihre bleibende Kunstform gab. Seine 16 Satiren verrathen durchgehends scharfe Beobachtungsgabe und schlagenden Witz. Es war etwas von Rabelais' sarkastischer Ader in ihm und seine Form ist so wenig geschleckt und geleckt, daß sie ihm von seiten des Pedanten Boileau einen höhnischen Seitenhieb eintrug; seine Muster waren die römischen Satiriker. [2])

[1]) „Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence:
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir."
Boileau, l'art poëtique, chant I.

[2]) „De ces maîtres savans disciple ingénieux,
Regnier seul parmi nous formé sur leurs modèles,
Dans son vieux stile encore a des grâces nouvelles.
Heureux, si ses discours, craints du chast lecteur,
Ne se sentoient des lieux où fréquentoit l'auteur;
Et si du son hardi de ses rimes cyniques,
Il n'alarmait souvent les oreilles pudiques!"
Boileau, l'art poët., chant II.

Ging nun die Satire darauf aus, die sittliche Verderbtheit des Zeitalters bloßzulegen, so bemühte sich eine andere poetische Gattung desselben, die Schäferdichtung, gerade umgekehrt, dieselbe mit einem süßen Marzipankleister zu übertünchen. Das pastorale Element hatte, wie wir gesehen, schon in den Gedichten der Trabadours eine Rolle gespielt und war auch in der ronsard'schen und malherbe'schen Schule wiedergekehrt. Vorbild wurde besonders die Idyllik des Virgil, unter dessen Nachahmern sich Jean Renaud de Segrais (st. 1624) hervorthat. Einen gemischteren Charakter erhielt die Hirtenpoesie durch Honoré d'Urfé (1567—1625), dessen berühmter Schäferroman „Asträa (Astrée)," zunächst durch den Einfluß der „Diana" des Montemayor (s. u. bei Spanien) hervorgerufen, ein wunderliches Gemengsel antiker Eklogendichtung, dunkler Reminiscenzen der Romantik und verworrener Anklänge an die gallische Vorzeit bildet. Der Held des Romans, Seladon, ist zu einem Gattungsnamen schmachtender Liebhaber geworden. Das Buch, in welchem endlose Verwickelungen zwischen verschiedenen Liebespaaren, Schäfern (d. h. Hofleuten, die damastene Schäferkittel angezogen haben), Schäferinnen (d. h. maskirten Salonsdamen), Fürsten, Nymphen, Druiden, Zauberern u. s. f. mit vieler Kunst durchgeführt sind, ist trotz der stellenweise unleugbaren Anmuth der Darstellung herzlich langweilig und wir können uns nur mit Mühe in eine Zeit hineinversetzen, in welcher dieses sentimentale Geschnörkel, diese sophistischen Subtilitäten, kurz diese lackirte Unnatur als eine Rückkehr aus der sozialen Ueberfeinerung zu der Natur gepriesen und mit Gunst überhäuft wurde.

---

5) Die französische Klassik.

Was das Zeitalter Franz I. vorbereitet hatte, ging in dem Zeitalter Ludwigs XIV. in Erfüllung: die Bourbons vollendeten das Werk der Valois. Aus dem Feudalstaat war das souveräne Königthum, aus diesem die raffinirte Despotie geworden, welche ihr schnödes Prinzip in dem berüchtigten Worte des vierzehnten Ludwigs: „L'état c'est moi!" aussprach, — ein Prinzip, welchem ja auch der berühmte und beredsame Vorkämpfer römisch-katholischer Orthodoxie, Bossuet, seinen Segen gab, derselbe Bischof von Meaux, welcher in seinem „Discours sur l'histoire universelle" den Versuch gemacht hat, die Weltgeschichte im theokratisch-absolut-despotischen Sinne zu konstruiren. Die nationalen Erinnerungen waren verwischt, die Volkskraft gebrochen oder entnervt, ein stehendes Heer, Polizeibrutalität und das unter dem Titel „Finanzwirthschaft" organisirte Aussaugesystem gaben die Regierungsmittel dieses Königthums ab, welches mit wahnwitzigem Eifer den Schlund aushöhlte, in den es

zu Ausgang des 18. Jahrhunderts versinken sollte. Das französische Volk lebte nie in größerer Erniedrigung als damals, wo der Hofglanz des „großen" Ludwigs Europa überstralte, und niemals hat sich die Poesie mehr entwürdigt als durch die Schmeicheleien, welche sie diesem scham- und ehrlosen Despoten und seinem Urenkel, dem Schandbuben Ludwig XV., darbrachte. Die Scheidung zwischen Nation und Literatur hatte sich in ihrer ganzen Schroffheit vollbracht; letztere gestaltete sich ganz und gar zu einer exotischen, schief auf das klassische Alterthum gepropften Treibhauspflanze, gedüngt mit dem Sündenschlamm des Hofes. Die Dichter schrieben nicht für ihr Volk, sondern für die Cirkel von Versailles, und Ludwig XIV. war nicht allein ihr Mäcen, sondern geradezu ihr Apoll, der Lorbeerkränze und Pensionen austheilte und dafür in allen Tonarten des Servilismus angeschmeichelt wurde. Die Poesie ward völlig zur Verstandessache, ihre Nüchternheit und Kahlheit wurden fälschlich für die edle Simplicität der Griechen gehalten, man widmete den geistlos aufgefaßten Kunstregeln der Alten, z. B. des Horaz, eine sklavische Folgsamkeit und abstrahirte aus ihnen eine Theorie, deren praktische Folgen gerade so abgeschmackt und absurd waren, wie die Erscheinung Ludwigs XIV., der mit einer Allongeperücke und in Schuhen mit rothen Absätzen öffentlich als Musengott auftrat. „Korrektheit" und Glätte wurden vor allem gefordert, die ganze Literatur ward formell und konventionell, der Hof war der Parnaß und die von dem Kardinal Richelieu [1]) im Jahre 1635 gestiftete französische Akademie (Académie française) dekretirte Unsterblichkeit und Verdammniß. Von dieser Akademie, deren Verdienste um die grammatikalische und stilistische Ausbildung und Gesetzgebung der französischen Sprache übrigens achtungswerth sind, wurde jene Gelehrsamkeit gehegt und gepflegt, welche sich der französischen Literatur als Basis unterbreitete und die ängstliche Nachahmung antiker Formen, die minutiöse Beobachtung der aus denselben abstrahirten Geschmacksregeln als die conditio sine qua non dichterischer Geltung und klassischen Dichtens festsetzte.

Die Klassik der Franzosen ist demnach ganz ein Produkt der Gelehrsamkeit, wie die Literatur der alexandrinischen Griechen; daher — bei aller Achtung vor den eminenten Talenten, die sie aufzuweisen hat, muß es gesagt werden — ihre Vernachlässigung und Mißachtung der Natur, ihre Gemachtheit, ihr gefrorenes Pathos, ihre bloß rhetorische Begeisterung, welche die hölzernen Dämme der Konvenienz nie oder doch nur höchst selten zu überfluten kräftig und kühn genug ist. Als vollständiger Ausdruck dieser konventionellen Geschmacksrichtung steht in Theorie und Praxis Nikolas Boileau Despréaux (1636—1711) da, der es sich sehr angelegen sein ließ, der Horaz

[1]) Richelieu hatte bekanntlich die Eitelkeit, für einen Dichter gelten zu wollen. Er stümperte unter vielen andern Verseleien das jämmerliche Trauerspiel „Mirame".

der Franzosen zu werden. Er ahmte diesen Römer in seinen Satiren und Episteln mit Geschick nach und seine ebenfalls nach horazischem Muster gefertigte „Art poëtique“ ist recht eigentlich der Kodex der französischen Klassik, welcher lange Zeit in Frankreich sowohl als im Ausland als unfehlbarer Kanon des Geschmacks angesehen wurde. Man hieß den Mann auch geradezu den Gesetzgeber des Geschmacks (législateur du goût) und seine Werke, besonders sein komisches Heldengedicht „Das Chorpult (Le lutrin)“, stehen trotz ihrer Phantasiearmuth bei seinen Landsleuten noch jetzt in Ansehen. Reinlicher und abgezirkelter als dieser pedantische Versedrechsler hat aber auch niemand den Geist der französischen „Klassik“ zur Anschauung gebracht.

Dieser Geist nun schuf sich sein wirksamstes und großartigstes Organ im Drama, welches auf dem abstrakt aufgefaßten aristotelischen Prinzip der drei Einheiten (der Handlung, des Ortes und der Zeit) beruhte, [1]) seine tragischen Stoffe mit Vorliebe aus der griechischen, römischen und orientalischen (insbesondere der türkischen) Geschichte schöpfte, weil nur hier die rechte tragische Würde unmittelbar zu finden sei, was, wenigstens bezugs der zuletzt genannten Quelle, sehr sonderbar erscheint, und in Corneille, Racine und Voltaire ein klassisches Triumvirat der Tragödie aufstellte, welchem von Jodelle abwärts noch Robert Garnier, La Peyrouse und Mayret den Weg gebahnt hatten. Pierre Corneille, von den dankbaren Franzosen „Le grand Corneille“ genannt und von seinem Bruder Thomas Corneille, der ebenfalls Dramen dichtete, wohl zu unterscheiden, wurde geboren am 6. Juli 1606 zu Rouen und starb am 1. Oktober 1684. Er begann seine dramatische Laufbahn mit ganz gewöhnlichen Komödien, debütirte dann als Tragiker mit einem dem Seneka nachgeahmten Stück (Médée) und errang sich erst durch sein Trauerspiel „Cid (Le Cid 1636)“ größere Geltung. Der Akademie war dieses Stück indessen nicht „klassisch“ genug; denn es enthielt viel zu viele romantische Anklänge, was sich leicht daraus erklärt, daß es, wie wir jetzt mit Bestimmtheit wissen, eigentlich nur ein an dem berühmten spanischen Drama „Las mocedades del Cid“ von Guillen de Castro ungeschickt begangenes Plagiat ist. [2]) Das französische Publikum war inzwischen damals noch nicht so ganz von der verschrobenen „Klassik“ infizirt, als daß es den Cid

[1]) „Nous voulons qu'avec art l'action se ménage:
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.“
Boileau, art poët., chant III.

[2]) Die gründliche Analyse, welcher Schack (Gesch. d. dramat. Kunst u. Lit. in Spanien II, 430—442) das spanische und das französische Stück unterwirft, gestattet hierüber keinen Zweifel mehr. Diese Analyse rechtfertigt den oben gebrauchten Ausdruck „ungeschickt begangenes Plagiat“ vollkommen, denn sie zeigt, daß Corneille gerade die schönsten Züge des spanischen Originals in seiner Arbeit absichtlich oder unabsichtlich übersehen hat.

der Akademie zum Trotz nicht mit Enthusiasmus aufgenommen hätte, um von diesem Stück den Beginn der Literaturperiode Ludwig XIV. zu datiren. Corneille selbst verließ leider aber den im Cid eingeschlagenen Weg, auf welchem es ihm vielleicht gelungen wäre, den Geist edlerer Romantik mit der Klarheit und dem Maß antiker Formen zu verschmelzen, und huldigte in seinen folgenden Stücken, die Horatier, Cinna, Polyeukt, der Tod des Pompejus, Rodogune, Theodora, Heraklius, Don Sancho d'Arragon, welche allerdings den Werth der Originalität vor dem Cid vorausshaben, vollständig dem pseudoantiken Regelzwang. Etwas freier bewegte er sich in seinen Lustspielen, die übrigens den spanischen Intrikenstücken nachgeahmt sind und von denen „Der Lügner (Le menteur)" am höchsten gestellt wird, während der französischen Kritik Horaces, Cinna, Polyeucte und Rodogune für tragische Meisterwerke gelten. Corneille's spätere Werke, wie Oedipus, Sertorius, Otho, Agesilaus, Attila, Berenice, Pulcheria u. a. stellen die Geduld des Lesers auf eine harte Probe und Schlegel nennt sie mit Recht Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsraison in diesem oder jenem schwierigen Fall. [1]) Ueber den dramatischen Geist und Stil des Corneille scheint in Kürze mir niemand treffender und gerechter geurtheilt zu haben als der Franzos Viktorin Fabre, wenn er sagt: „Lebhafte und kühne Entgegnungen, gedrängten, feurigen und blitzschnellen Dialog, rhetorische Entwickelungen, die natürlich und kräftig, imposant und pathetisch zugleich sind, Schwung des Gedankens, Wärme des Gefühls, Energie der Wendungen, echt leidenschaftliche Motive, verbunden mit den Vernunftschlüssen einer tapfern Dialektik, mit den Aeußerungen einer starken und tiefbewegten Seele und mit Zügen bewundernswürdiger Erhabenheit: dies alles findet man in Corneille's Dramen vereint; allein man findet darin häufig auch eine unglückliche Affektation der Dialektik, Raisonnement statt der Empfindung und, was das Schlimmste, ein unnatürliches Raisonnement, das in schulmäßige Spitzfindigkeiten ausläuft; ferner komische Naivetäten vermischt mit den edlen Tönen der ernsten Tragik, endlich hohle Deklamation, verschrobene Größe, Ziererei und falsche Geistreichigkeit." Die Schwächen und Fehler Corneille's im Einzelnen hat bekanntlich kein Kritiker so scharf zergliedert wie unser Lessing, der dem kanonischen Ansehen dieses Dichters in Deutschland den Todesstoß versetzte. [2]) Corneille zunächst steht Jean Racine (geb. am 21. Dezember 1639

---

[1]) Die beste Ausgabe der dramatischen Arbeiten Corneille's besorgte (mit Kommentar) Voltaire, Genf 1764. Diese Ausgabe wurde erneuert in den „Oeuvres complètes de Pierre Corneille," Paris 1802, tom. 12. Vgl. „Corneille et ses contemporains," par Saint-René Taillandier, 1864. „Portraits littér." par Sainte-Beuve, I, 1862. „Corneille, Racine et Molière," par E. Rambert, 1862. Eine vollständige und gute deutsche Uebersetzung besitzen wir nicht.

[2]) Besonders durch das Ultimatum: „Ich wage es, eine Aeußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will. Man nenne mir das Stück des großen Corneille,

zu La Ferté-Milon, gest. am 22. April 1699). Er begann mit den beiden Stücken „La Thebaïde" und „Alexandre" als Nachahmer seines Vorgängers, erkannte aber bald, daß der Heroismus und die aufgereckte Erhabenheit, womit Corneille gewirkt hatte, nicht seine Sachen wären. Sein Talent lag nach einer andern Richtung hin: es bestand in der Anatomie des Herzens, welche den Widerstreit der Gefühle und die Kollisionen der Empfindung mit den Forderungen des Lebens aufzeigte, und zwar in einer Art und Weise aufzeigte, aus welcher sich als tragisches Hauptmotiv das Mitleid ergab. Die Rührung seiner Zuhörer war es demnach, auf was Racine abzweckte, und seine Tragödien Andromache, Britannikus, Berenice, Bajazet, Mithridates, Iphigenie, Phädra, Esther und Athalie erreichten diesen Zweck in vollem Maße. Die bedeutendsten dieser Dichtungen sind Britannikus, in welchem die historische Charakteristik vortrefflich ist, dann Phädra, wo Racine's Talent der Leidenschaftsmalerei sich zum Genie erhebt, und endlich Athalie, der Schwanengesang des Dichters und zugleich sein größtes Werk, wie das gediegenste Drama der französischen Literatur überhaupt. In der Athalie waltet statt der französischen Konvenienz, welche sonst das Theater zum Wohnsitz der Unnatur machte, wenigstens stellenweise die tragische Würde der Griechen; ein sophokleischer Hauch, d. h. ein harmonischer Einklang von Zartheit und Hoheit, Anmuth und Kraft durchzieht das Ganze, das großartige Element des hellenischen Chors ist in echt antikem Sinn in die Handlung verflochten, diese hat die Majestät einer nationalen Krisis, die Scene die Oeffentlichkeit und Weite demokratischen Volkslebens und die fromme Begeisterung des Dichters, welche das Stück durchglüht, legt ihm kühne und erhabene Worte heiligen Eifers auf die Lippen, welche gegenüber der Despotie eines Ludwigs XIV., gegenüber der raffinirten Genußsucht eines verworfenen Hofes, gegenüber dem schwelgenden Uebermuthe des Adels und der Pfaffheit, gegenüber endlich dem Elend und der Blöße eines beraubten und mißhandelten Volkes wie eine prophetische Ankündigung des Gerichtes der Revolution klingen. [1]) Einen Beweis, wie durch und durch

---

welches ich nicht besser machen wollte." Lessing, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Lachmann, Thl. 7, S. 454.

[1]) Merkwürdig ist in dieser Beziehung besonders die letzte Strophe des Schlußchors des 2. Akts:

„De tous ces vains plaisirs, où leur ame se plonge,
Que restera-t-il? Ce qui reste d'un songe
Dont on a reconnu l'erreur.
A leur réveil — ô reveil plein d'horreur! —
Pendant que le pauvre à ta table
Goûtera de ta paix la douceur ineffable;
Ils boiront dans la coupe affreuse, inépuisable,
Que tu présenteras au jour de ta fureur
A toute la race coupable!"

verschroben der Geschmack der Franzosen damals war, liefert die Thatsache, daß die Athalie bei ihrem Erscheinen außerordentlich ungünstig aufgenommen wurde; und doch ist sie das einzige Stück Racine's, welches es für uns erklärlich machen kann, daß seine Landsleute ihm den Ehrennamen des „französischen Sophokles" gaben, das einzige Stück der französischen Klassik überhaupt, welche an die Stelle der Pseudoantike die wahre Antike setzt. Racine hat sich auch im Lustspiel versucht; seine den „Wespen" des Aristophanes nachgeahmte Komödie „Les plaideurs" zeichnet sich durch Natürlichkeit des Ausdrucks und, wie alle seine Werke, durch Wohlklang des Versbaues aus, die Anlage und Durchführung der Intrike aber ist schwach. Seine sonstigen dichterischen, rhetorischen und historischen Arbeiten sind ohne Bedeutung.[1]) Auch Voltaire, von welchem hier nur kurz die Rede sein kann, weil wir in folgenden Paragraphen ausführlicher von ihm handeln müssen, ging beim Beginne seiner dramatischen Thätigkeit, in seinem Oedipus, von der strikten Nachahmung des Alterthums aus, huldigte in seinen Tragödien Brutus, Cäsars Tod, Katilina, das Triumvirat, Orest, dem herrschenden „klassischen" Geschmack und lieferte noch in der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, ein Stück von streng antikem (d. h. im Sinne der französischen Klassik antikem) Zuschnitt; allein er hat das Verdienst, dadurch, daß er in seinen Dramen Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tankred u. a. m. die seit Corneille von der Bühne ausgeschlossenen christlich-ritterlich-romantischen Elemente, Stoffe und Charaktere wieder für die Tragödie nutzbar machte, einen wesentlichen Vorschritt angestrebt zu haben. Die chinesische Waise, Mahomet, Zaire, Alzire und Tankred gelten als seine dramatischen Meisterwerke; auch sie jedoch, wie seine Dichtungen überhaupt, sind weit mehr reformistische Manifeste als reine Kunstwerke. Die Waffenschmiede von Damaskus wußten bekanntlich ihre unübertrefflichen Klingen mit den feinsten, anmuthigsten Arabesken zu verzieren, welche den todbringenden Stahl dem Auge weniger schreckhaft machten: gerade so war die Poesie Voltaire's nur die arabeskenartige Verzierung der scharfen revolutionären Klinge, die er sein Leben lang unablässig für die Vernunft geschwungen hat. Von den übrigen Tragikern des Zeitalters Ludwigs XIV. sind der schon erwähnte Thomas Corneille, dessen „Graf von Essex" am bekanntesten geworden, ferner Joseph François Duché, Jean Nikolas Pradon und Prosper Jolyot de Crebillon (der Aeltere) anzuführen; irgend welchen höheren Werth besitzt keiner derselben.

Zugleich mit der Tragödie des klassischen Stils fand in Frankreich auch die Komödie ihre kunstmäßige Vollendung. Von einer Auffassung und Hand-

---

[1]) Oeuvres complètes de J. Racine, Paris 1820—22, tom. 6. Racine's „Theater" wurde zum ersten mal vollständig, wenn auch nicht im Versmaße des Originals, verdeutscht von H. Viehoff, 1842—46.

habung der dramatischen Komik in aristophanischem Sinne war natürlich hier, wie in der modernen Welt überhaupt, keine Rede. Die althellenische Komödie hatte zu ihrem Thema den Staat gehabt, die moderne nahm zu dem ihrigen die Societät. Das gesellschaftliche Leben mit seinen Auswüchsen, abnormen Charakteren und lächerlichen Typen war das Bereich, in welchem das moderne Lustspiel sich bewegte. Die Theorie desselben war in Frankreich nicht minder pedantisch ausgebildet worden als die der Tragödie; indessen hat man nicht ohne Grund bemerkt, daß etwelcher Kunstzwang der Komödie zu statten komme, indem sie durch denselben verhindert werde, in Breite, Formlosigkeit und alltägliche Gemeinheit zu verlaufen. So läßt sich auch das Festhalten an den drei Einheiten im Lustspiel vertheidigen, denn während tragische Stücke, besonders historische, oft an verschiedenen Orten zugleich vorrücken und die Katastrophe der Tragödie meist langsam sich vorbereitet, also die Beachtung der drei Einheiten dem Tragiker tausenderlei Verlegenheiten und Unwahrscheinlichkeiten bereitet, führt dagegen die im Lustspiel herrschende Intrike alles mit geschäftiger Hast zum Ziele (Einheit der Zeit und der Handlung), wozu dann noch kommt, daß der Lustspieldichter auch die Einheit des Ortes ohne großen Zwang erreichen kann, indem ja sein Territorium der häusliche oder gesellige Kreis ist. Endlich steht auch die klassische Versform, der Alexandriner, bei all seiner Steifheit der französischen Komödie nicht übel zu Gesichte. Während er nämlich im Pathos der Tragödie nur allzugern zu hölzerner Monotonie wird, wirkt im Lustspiel, wo er sich zur Konversationssprache hergeben muß, seine hochtrabende Grandezza schon an und für sich komisch, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, das Weibergezänk, womit „Tartuffe" sich eröffnet, deutlich zeigen kann. Der Dichter dieser Komödie, Molière, gilt den Franzosen für ihren einzigen klassischen Lustspieldichter. Jean-Baptiste Poquelin, berühmt unter dem Namen Molière, unter welchem er als Schauspieler aufgetreten ist und den er als Dichter beibehalten hat, wurde am 15. Januar 1622 zu Paris geboren und starb daselbst am 17. Februar 1673. Dem Volke entsprossen und frühzeitig auf seine eigene Kraft verwiesen, hatte Molière Gelegenheit, das Leben in seiner herben Wirklichkeit und die Menschen so, wie sie sind, kennen zu lernen; daher die unübertreffliche Wahrheit seiner Charakterzeichnung, daher der sittliche Ernst, der auf dem Grunde seiner Komik ruht, welche stets den alten Grundsatz befolgt: „Ridendo dicere verum." Es ist etwas Demokratisches in ihm, ungeachtet er vermöge seiner Stellung sich zum lobhudelnden Possenreißer des Hofes hergeben mußte, etwas Demokratisches und Revolutionäres; denn wie hätte er es sonst wagen mögen, gegenüber einer Aristokratie, wie die französische Aristokratie damals war, die vornehmen Laster mit unsterblichem Gelächter zu überschütten, gegenüber einem bigotten Hof die religiöse Heuchelei mit einer Kühnheit zu entlarven, die bei den besten Geistesthaten aller Zeiten vollwichtig mitzählt? Er begann seine dichterische

Laufbahn mit dem Lustspiel L'étourdi, welchem Le dépit amoureux und Les précieuses ridicules folgten. Im Ganzen existiren 32 Stücke von ihm, unter welchen als vortrefflich zu bezeichnen sind: L'école des maris, le mariage forcé, le misanthrope, Tartuffe, l'avare, le bourgeois gentilhomme. Die schwächste Seite an Molière ist die Erfindung und man weiß, wie viel er bezugs derselben einerseits der italischen Volkskomödie wie dem spanischen Intrikenstück, andererseits dem Plautus und Terenz wie den altfranzösischen Fabliaux und dem Rabelais verdankt; allein die Art und Weise, womit er diese Entlehnungen verarbeitete, berechtigt die Franzosen vollkommen, ihn den Vater ihrer Komödie zu nennen, wie er für die moderne Welt überhaupt der Schöpfer des Charakter-Lustspiels ist, d. h. derjenigen Komödie, in welchem immer ein bestimmtes Thema so durchgeführt wird, daß dessen gegensätzliche Momente an den verschiedenen Charakteren des Stückes aufgezeigt werden. Sein Geiziger, sein Tartuffe, sein Emporkömmling rc. werden allzeit stehende Typen der unter diesen Masken persiflirten Menschensorten sein und bleiben. [1]) Unter Molière's Mitbewerbern und Nacheiferern im Lustspiel ist Jean François Régnard (1647—1709) der talentvollste; besonders großen Ruf erlangte sein „Spieler (le joueur)". Außer Régnard sind als Komödiendichter noch zu nennen Florentin Carnot d'Ancourt (st. 1726), Michel Baron (st. 1729), Boursault, Charles Riviere Dufresny, Le Grand (st. 1728), dessen „König vom Schlaraffenland (le roi de Cocagne)" ausgezeichnet ist, und Le Sage, der berühmte Romandichter (s. u.), welcher spanische Intrikenstücke der französischen Verständigkeit anpaßte. Aus der molière'schen Schule gingen später hervor Philippe Nericault Destouches (st. 1750), dessen bestes Lustspiel „Le glorieux" ist, Pierre Carlet de Marivaux (st. 1763), dessen Romane übrigens seine Komödien übertreffen, Alexis Piron (st. 1773), Verfasser des geschätzten Lustspiels „La métromanie", und Jean-Baptiste Louis Gresset (s. u.), der in seinem Lustspiel „Le méchant" ein hübsches, jedoch der rechten vis comica entbehrendes Sittengemälde lieferte.

Das musikalische Drama, die heroische und komische Oper, war unter Mazarins Protektorat aus Italien nach Frankreich verpflanzt worden und es konnte bei der unersättlichen Schaulust der Franzosen nicht fehlen, daß dieser

[1]) Oeuvres complètes de Molière, Paris 1825, tom. 9, 8. Eine vollständige, theilweise sehr gute deutsche Uebersetzung erschien von Braunfels, Demmler, Duller, Wolff u. a. 1837—38. Dann: „Molière's Lustspiele," übersetzt von Wolf Grafen v. Baudissin, 1866 fg. „Molière's Charakterkomödien," deutsch v. A. Laun, 1865 fg. Außer A. W. Schlegel (Sämmtl. Werke, VI, 103 fg.) hat Jakobs (Nachtr. zu Sulzers Theorie d. sch. Künste, I, 1) eine ausführliche Charakteristik Molière's gegeben.

dramatischen Gattung, in welcher mancherlei Kunstfertigkeit sinnekitzelnden Pom entfaltete, bald eine große Popularität zutheil ward. Das erste Operntheater gründete 1669 zu Paris der Marquis de Sourdeac in Verbindung mit dem Poeten Perrin und dem Musiker Lambert. Für dieses Theater (Académie royale de musique) dichtete Philippe Quinault (st. 1688) seine von dem berühmten Italiener Lulli in Musik gesetzten heroischen Opern (Kadmus, Ariadne). Die komische Oper dagegen ging aus dem Volksleben hervor und in ihr machte sich das Element des Volksliedes (Vaux de Vire, s. o.) so einflußreich, daß das aus demselben herausgebildete Vaudeville, in welchem Recitation und Gesang abwechselten, mit seinen volksmäßigen Melodieen vor herrschender Bestandtheil der Opéra comique wurde. Die stehenden Masken dieser musikalischen Farcen hatten zwar die Franzosen der italischen Volkskomödie entlehnt, allein sie wußten dieselben so national zu behandeln, daß sich der leichtblütige französische Charakter nirgends liebenswürdiger mittheilt, als er es in diesen Operetten und Vaudevilles thut. Freilich muß man sie von Franzosen darstellen sehen, um wirklichen und ungetrübten Genuß von derlei Stücken zu haben, die „wie die Mücken, welche an einem Sommerabend summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint."

Die epischen Bestrebungen im engeren Sinne, welche im Zeitalter Ludwigs XIV. auftauchten, sind kaum zu erwähnen. Nach dem unglücklichen Beispiel, welches Ronsard mit seiner Franciade gegeben, machten Jean Desmarets de St. Sorlin (st. 1676, „Klovis") und sein Zeitgenosse Jean Chapelain („Die Jungfrau von Orleans"), ferner George de Scudery (st. 1667, „Alarich") und der Jesuit Pierre le Moine (st. 1672, „Der heilige Ludwig") ihre jetzt verschollenen Epopöen zurecht. Die Begierde der Franzosen, einmal in ihrer Literatur ein rechtes episches Werk zu besitzen, wurde durch das, wenn auch in Prosa geschriebene Epos „Les aventures de Télémaque" von dem frommen, aber gesinnungstüchtigen und redlichen Erzbischof vom Cambray, François de Salignac de Lamotte Fénélon (1651—1715) gestillt. Sämmtlichen Forderungen der „klassischen" Aesthetik, abgerechnet den Mangel des heiligen Alexandriners, war durch dieses Buch Genüge geleistet, obgleich dasselbe, ursprünglich zum Unterricht eines Prinzen geschrieben, den Hauptaccent durchaus auf die Didaktik statt auf die Epik legte. Die Franzosen von damals mußte die modernisirte Antike, mit welcher Fénélon sehr gut zu wirthschaften wußte, nothwendigerweise entzücken; für uns jedoch ist der Télémaque — dessen freimüthigen Grundsätze seinem Verfasser bekanntlich die Ungnade Ludwigs XIV. und seiner Metzen eingetragen haben und der, jetzt auf den Kreis der Schulen beschränkt, einst mit zu den populärsten Büchern gehörte, die je erschienen — nur noch kultur-

historisch anziehend und um des edlen Freimuths willen, womit er bei jeder Gelegenheit gegen Willkür und Tyrannei auftritt, achtungswerth.

Der eigentliche Roman beschäftigte sich lange Zeit hindurch ebenfalls mit antiken Stoffen, welche er der Oekonomie der alten Ritterromane gemäß mit unendlicher Weitschweifigkeit abhandelte. Derartige Darstellungen kamen durch die Romanschriftstellerei des Gautier de Costes de la Calprenède (st. 1663) in Mode, noch mehr aber durch die Arbeiten des Fräuleins Madeleine de Scudery (st. 1701). Der außerordentliche Beifall, den ihre dick- und vielbändigen Zuckerwasserromane („Ibrahim,“ „Der große Cyrus,“ „Clelia,“ „Almahide“ u. a. m.) fanden, verursachte eine wahre Schreibmanie unter den Damen ihrer Zeit. Die geistvollste dieser Romandichterinnen war unstreitig die Gräfin De la Fayette (st. 1693); aus ihren Werken sind neben „Zaide“ und „Die Prinzessin von Cleves“ noch besonders die „Memoiren des französischen Hofes“ als wichtig hervorzuheben, denn mit diesen begann die französische Skandalliteratur, welche nachmals so berüchtigt wurde. Zu den ältesten literarischen Skandalmachern der Franzosen gehörte der Graf Roget de Bussy (starb 1693), von dem die famöse „Histoire amoureuse de Gaules“ herrührt. Den komischen Roman führte Paul Scarron (st. 1660) in die französische Literatur ein und sein Hauptwerk, das er geradezu „Roman comique“ betitelte, rechtfertigte durch Laune und kecken Witz diesen Titel. Die höhere Komik vertrat in der Romandichtung Alain René Le Sage (1668—1747). Er ist der eigentliche Koryphäe des klassischen Romans der Franzosen und sein Ruhm wird wie der Molière's nur wenig dadurch beeinträchtigt, daß er seine meisterhaften Sitten- und Charaktergemälde, was das Stoffliche derselben angeht, nach fremden Vorbildern entwarf. Die pikaresken Romane der Spanier (besonders die derartigen Arbeiten des Don Louis Velez Guevara und des Don Diego Hurtado de Mendoza) waren allerdings die Quelle, aus welcher Le Sage schöpfte, allein er wußte den Einschlag in den fremden Zettel in so echtfranzösischem Geiste zu machen, daß er seinen Landsleuten mit Recht für einen Originalschriftsteller gilt. Seine Hauptwerke sind „Der hinkende Teufel (Le diable boiteux)“ und „Die Geschichte des Gil Blas von Santillana (Histoire de Gil Blas de Santillane).“ Beide sind zu den gelesensten und besten Werken der modernen Literatur zu zählen und in alle Sprachen übersetzt worden. Der hinkende Teufel ist ein wahres Füllhorn von Phantasie, Witz und graziös gebotenen Wahrheiten und Gil Blas gehört, um mit Nodier zu reden, „zu den wenigen Büchern, die sich am Schlusse mit dem gleichen Interesse lesen wie beim Eingang und nach Jahren noch so neu sind, als da man ihre Bekanntschaft machte.“ Das Buch enthält nicht bloß eine Gruppirung interessanter Situationen, eine Verkettung spannender Intriken, sein hauptsächlichster Vorzug besteht nicht in der Glätte des Ausdrucks und der selbst von den Spaniern

bewunderten Kenntniß spanischen Charakters und Volkslebens, sondern vor allem frappirt uns die treue Zeichnung der Menschen, in denen wir gar häufig Bekannte wiederzufinden glauben. Gil Blas wandert lustig mit auf der Heerstraße der großen Welt; überall trifft er alte und macht neue Bekanntschaften; er weiß sich in alle Verhältnisse vortrefflich zu schicken; jeden Zufall dreht er sich zu einer hübschen und komischen Nutzanwendung zurecht; wird er je einmal im Gedränge umgestoßen, so steht er mit der fröhlichsten Miene wieder auf, um dem Nächsten gleichfalls ein Bein zu stellen und so den Scherz allgemein zu machen. Das Interesse, das alle gebildeten Nationen am Gil Blas fanden, ist nun über hundert Jahre sich gleich geblieben und wird es bleiben, so lange ein geläuterter Geschmack existirt. — Eine merkwürdige Abart der französischen Romandichtung dieses Zeitalters bildete die Gattung der Feenmärchen, deren Phantastik gegen die Verständigkeit der Klassik Opposition machte. Als der Erfinder derselben gilt Charles Perault (geb. 1633), der als Gegner der antikisirenden Literatur auftrat und die „Erzählungen meiner Mutter Gans (Contes de ma mère l'Oye)" schrieb. Seinem Vorgang folgten die Damen D'Aulnoy, Murat und De la Force und diesen Gueuleutte, Caylus und Antoine d'Hamilton (st. 1720), welche die inzwischen in Frankreich bekannt gewordene arabische Märchensammlung „Tausend und Eine Nacht" nachbildeten und von denen besonders der letztgenannte lange Zeit als Märchendichter in Ansehen stand. Hamilton ist auch der Verfasser der berühmten „Memoires du comte de Grammont" (deutsch von Jakobs), welche den Hof und die Zeit Karls II. von England so reizend schildern. Als ein Nachzügler dieser Richtung ist Jacques Cazotte (1720—1792) zu bezeichnen, ein bemitleidenswerthes Opfer der Revolution, der in Prosa und Versen allerhand geschrieben, namentlich aber durch seine Märchen-Satire „Le diable amoureux" sich hervorgethan hat.

Früher schon hatte einer der liebenswürdigsten Franzosen, Jean de La Fontaine (1621—1695), von seinen Zeitgenossen mit Recht „le bon homme" genannt, entgegen den abstrakten Theorien der Klassik seiner angebornen Natürlichkeit und Naivetät als Dichter dadurch Genüge gethan, daß er zu den Schätzen der alten nationalen Fabliaux zurückgriff, um aus solchen Stoffen seine allerliebsten, freilich nicht für Schulknaben berechneten „Erzählungen (Contes)" zu formen, die sich, wie seine allbekannten „Fabeln," durch anmuthigen Vortrag und bei feinster Kenntniß des Lebens und der Menschen durch kindliche Unbefangenheit, harmlosen Witz und launiges Sichgehenlassen auszeichnen. La Fontaine ist der bedeutendste Fabulist Frankreichs und seine Naturwahrheit um so höher anzuschlagen, da er inmitten der raffinirtesten Unnatur lebte und schrieb. Als Erbe von La Fontaine's Laune kann Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777) betrachtet werden, der das komische Heldengedicht „Vert-Vert" schrieb, das mit Recht bei den Franzosen in gutem

Andenken steht.[1]) Gresset mußte den Orden der Jesuiten, in welchen er jung getreten war, verlassen, weil der Witz seines Vert-Vert nicht kirchlich genug

[1]) Freie Verdeutschung von J. M. Schmidt (1825) und von Nitschmann (1870). Eine ausführliche Besprechung Gressets von Jakobs findet sich in den Nachträgen zu Sulzers Th. d. sch. K. III, 146 ff. Der Inhalt seines liebenswürdigen Hauptwerkes ist folgender: In dem Nonnenkloster der Visitandinerinnen zu Nevers wird ein junger Papagei erzogen, welcher, mit aller Liebenswürdigkeit geschmückt, die das jugendliche Alter verschönert, und mit dem Talente begabt, den frommen Jargon seiner Gesellschafterinnen nachzuplaudern, der Liebling und die Freude der Nonnen ist, die in seinem Umgange einen Ersatz für den Genuß anderer ihnen versagten Freuden finden. Er ist bescheiden und artig, wie es dem Geliebten heiliger Jungfrauen geziemt:

„Il badinait, mais avec modestie,
Avec cet air timide et tout prudent,
Qu'une Novice a même en badinant."

Man genießt kein Vergnügen ohne ihn und seine Gunst ist der Gegenstand der allgemeinen Bemühungen. Nachts wählt er nach Wohlgefallen eine Zelle aus und die Nonne, deren Schlafgemach er gewählt hat, findet sich durch diesen Vorzug geschmeichelt. So lebt er unschuldig, geliebt und glücklich im Schoße des Ueberflusses, der Ruhe und Zufriedenheit. Aber sein Glück sollte nicht von Dauer sein. Der Ruf von Vert-Verts Talenten und Tugenden ist nämlich bis zu den Nonnen von Nantes erschollen. Sie wünschen ihn kennen zu lernen:

„Désir de fille est un feu qui dévore,
Désir de nonne est cent fois pis encore."

Ihre Bitten sind so dringend, daß man sie ihnen nicht abzuschlagen vermag, so ungern man sich auch von dem Lieblinge trennt. Er wird eingeschifft und die jüngste Novize ruft ihm ein zärtliches Lebewohl nach:

„Pars, va, mon fils, vole où l'honneur t'appelle:
Reviens charmant, reviens toujours fidèle;
Pars, cher Vert-Vert; et dans ton heureux cours,
Soit pris partout pour l'aîné des Amours!"

Auf dem Schiffe, das ihn aufnimmt, geräth aber Vert-Vert in schlechte Gesellschaft. Anfangs versetzt ihn der Ton derselben in Erstaunen; er versteht ihre Ausdrücke nicht und beobachtet eine geraume Zeit hindurch ein melancholisches Stillschweigen. Endlich bewegt ihn ein frecher Mönch zum Reden, aber die andächtigen Formeln des Vogels werden mit schallendem Gelächter aufgenommen. Der Spott macht seinen Ehrgeiz rege; er vertauscht die fromme Sprache der Visitandinerinnen mit den frechen Manieren und Ausdrücken seiner ungesitteten Reisegefährten. So umgewandelt kommt er am Ziele seiner Reise an. Die im Chor versammelten Schwestern eilen neugierig herbei. Sie finden ihn allerliebst:

„C'étoit raison, car le fripon pour être
Moins bon garçon, n'en étoit pas moins beau:
Cet oeil guerrier et cet air petit-maitre
Lui prêtoient même un agrément nouveau."

Bald aber werden sie durch die unverschämten Blicke seiner rollenden Augen und mehr noch durch die unartigen Ausdrücke erschreckt, mit denen er ihre Fragen beantwortet, und je unverschämter sie sein Gebaren finden, desto ärger treibt er es:

befunden ward. Er selbst charakterisirt diese Dichtung treffend durch folgende Verse derselben:

„J'ai dévoilé les mystères secrets,
L'art des parloirs, la science des grilles,
Les graves riens, les mystiques vétilles.“

Weit unbedeutender als Gresset ist Jean François Marmontel (1723 bis 1799), ein widerlich süßer Schwätzer, der in seinen „Contes moraux“ und „Nouveaux contes moraux“ allerlei Lüderlichkeit mit glatter Gefühlssophistik bemäntelte, welches Unterfangen er und andere für moralisch ausgaben. Er hat auch langweilige Romane geschrieben (Bélisaire — Les Incas). Gleich ihm ist Jean Pierre Claris de Florian (1755—1794) einer der letzten Ausläufer der französischen Klassik. Florian begann seine schriftstellerische Laufbahn mit der Nachbildung des spanischen Schäferromans Galatea von Cervantes, lieferte dann ein diesem ähnliches pastorales Originalwerk, „Estelle,“ schrieb Komödien, dann Novellen, die ganz artig sind, hierauf Fabeln in La Fontaine's Manier, welche ihrem Vorbild sehr nahe kamen, so daß Florian als zweitbester Fabulist Frankreichs anerkannt ist, endlich Romane, von denen der „Numa Pompilius“ stark an Fenelons Telemache erinnert und der „Gonzalve de Cordove“ und „Guillaume Tell“ noch immer lesbar sind. Sein letztes Werk war eine recht brave Uebersetzung des Don Quijote.

„Ce fut bien pis, quand, d'un ton de corsaire.
Las, excédé de leurs fades propos,
Bouffi de rage, écumant de colère,
Il entonna tous les horribles mots
Qu'il avoit su rapporter des bateaux;
Jurant, sacrant d'une voix dissolue,
Faisant passer tout l'enfer en revue,
Les B . . . ., les F . . . . . voltigeoient sur son bec.
Les jeunes soeurs crurent qu'il parloit grec.
Jour de Dieu! — mor . . . .! mille pipes de diables!
Toute la grille, à ces mots effroyables,
Tremble d'horreur: les nonnettes sans voix
Font, en fuyant, mille signes de croix.“

Die entsetzten Nonnen senden ihn auf der Stelle nach Nevers zurück. Er kommt bei seinen ehemaligen Freundinnen an und erneuert die vorige Scene. Man findet ihn ganz verkehrt und allgemeine Traurigkeit bemächtigt sich der Gemüther. Einige der älteren Schwestern stimmen für seinen Tod, die Stimmenmehrheit jedoch unterwirft ihn bloß einer harten Buße. In seinen Käfig eingeschlossen und unter die Aufsicht einer alten Nonne gestellt, kommt er bei sparsam zugemessener Kost zur Einsicht seines Irrthums, bessert sich und wird wieder in die Gesellschaft zugelassen. Aber, ach, die unvorsichtige Freude der Nonnen wird die Ursache seines Todes. Der reichlichen Kost entwöhnt und mit Zuckerwerk und Likör überladen, sinkt er ohnmächtig zu Boden und stirbt.

Die Lyrik mußte in dem Zeitalter Ludwigs XIV., wie leicht einzusehen, am stiefmütterlichsten behandelt werden. Echte Lyrik ist ohne Zusammenhang mit dem Volksleben einerseits, ohne Ausprägung selbstbewußter Individualität anderseits gar nicht denkbar. Nun war aber die Literatur des damaligen Frankreichs eben so vollständig vom Volke losgerissen, als die Persönlichkeit in der Gesellschaft aufging: wie hätten demnach diese Literatur, diese Menschen, ebensowohl Produkte als Träger des „Bonton," wahrhafte Lyrik erzeugen können? Was daher jene Zeiten in lyrischer Form, d. h. in Form der Sonnette, Rondeaux, Madrigale, Episteln, Epigramme, producirt haben, trägt mit vollstem Recht den Namen flüchtiger Poesieen (poésies fugitives) und den noch bezeichnenderen der Gesellschaftsverse (vers de société). Diese Dichterei schliff den frivolen Epikuräismus der geselligen Kreise zu witzigen Impromptüs zu oder verlieh diesem Epikuräismus durch leichte Persiflage eine Würze mehr; der Witz war die Hauptsache und sogar die zärtliche, besser gesagt die galante Aeußerung hatte nur Geltung, wenn sie in dem Gewande witziger Couplets auftrat. Tonangeber dieses lyrischen Stils waren Claude Emanuel Luillier (1616—1686), von seinem Geburtsort gewöhnlich Chapelle genannt, Guillaume Amfrye de Chaulieu (1639—1720), Charles August de la Fare (geb. 1644), Alexandre Lainez (1650 bis 1710), Antoine Houdart de la Motte (1672—1731), der auch mittelmäßige Dramen schrieb, Bernard le Bovier de Fontenelle (1657 bis 1757), durch seine gelehrten Arbeiten berühmter als durch seine affektirte Idyllik, ferner und hauptsächlich Jean-Baptiste Willart de Grécourt (1684—1743), den die Franzosen ihren Anakreon nennen und der die Schamlosigkeit seiner Zeit vollständig in seinen poetischen Spielereien abspiegelt.[1]) Einen höhern Schwung versuchte Jean-Baptiste Rousseau (1670 bis 1741), dessen Oden seiner Zeit hochberühmt waren, in welchen aber eine unparteiische Kritik statt wahrer Begeisterung nur eine mühsam gemachte, statt wirklicher Glut der Empfindung nur den Frost einer erkünstelten finden kann. Bekannt ist der boshafte Witz Voltaire's, Rousseau's „Ode an die Nachwelt" werde schwerlich an ihre Adresse gelangen. Größere Wärme wußte die vielseitige Dichterin Antoinette Deshoulières (1633—1694) in die Societätslyrik zu legen und besonders sind ihre Idyllien nicht ohne Einfachheit und Natürlichkeit. In Pierre Joseph Bernard (1710—1775), dessen reizendstes Gedicht, „Le hameau," von unserm Bürger in seinem „Dörfchen" nachgebildet wurde, Jean Louis Aubert (geb. 1731), Fabulist, Antoine

---

[1]) Grécourts Leben lieferte den Kommentar zu seiner Maxime:

„L'homme difficile est un sot,
Trouver tout bon, c'est le bon lot."

Léonard Thomas (1732—1785), Charles Pierre Colardeau (geb. 1732), Charles François de Saint-Lambert (1717—1803), naturschildernder Didaktiker (les saisons), François Joachim de Bernis (1715—1794), bekannt als Minister Ludwigs XV., Claude Joseph Dorat (1734—1780), Arnaud Berquin (1749—1791), Barthelemy Imbert (1747—1790), der Dichterin Marie-Anne du Boccage (1710 bis 1802), Michel Jean Sédaine (geb. 1719), Louis Jules Mancini de Nivernois (1716—1798), Jean François de Laharpe (1739—1803), Nikolas Germain Léonard (1744—1793), Antoine de Bertin (1752—1790), Claude Henri Watelet (1718—1786), Pierre Dibot (geb. 1761), Stanislas de Boufflers (1737—1815), und Jacques Delille (1732—1813) setzte sich die konventionelle Lyrik und Didaktik der französischen Klassik bis in die neuere Zeit herab fort. Der berühmteste unter den Genannten ist Delille, der den Virgil übersetzte und in seinem Lehrgedicht „Homme de champs“ ein selbstständiges Seitenstück zu den Georgika des eben erwähnten Römers verfaßte, das den Franzosen für ein unübertreffliches Meisterwerk gilt, von welchen aber ein deutscher Literarhistoriker treffend sagt: „Ein didaktisches Werk wie der höchst elegante Landmann Delille's kann sehr viel Reize des Ausdrucks und der Diktion haben, ohne darum ein Gedicht zu sein“ — während unser großer Naturforscher Humboldt über Delille äußert: „Dichterische Beschreibungen von Naturerzeugnissen, wie sie Delille geliefert, sind bei allem Aufwande verfeinerter Sprachkunst und Metrik keineswegs als Naturdichtungen im höheren Sinne des Wortes zu betrachten. Sie bleiben der Begeisterung und also dem poetischen Boden fremd, sind nüchtern und kalt wie alles, was nur durch äußere Zierde glänzt.“ Zu erwähnen ist noch, daß Delille es war, der auf die Aufforderung Robespierre's hin bei Gelegenheit der Festfeier zur Anerkennung der Gottheit und der Unsterblichkeit der Seele (1794) den ergreifenden „Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme“ dichtete.

---

6) Die französische Befreiungsliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts.

Der Druck, womit das „ancien Régime“ auf dem Geistesleben der französischen Nation lastete, mußte zuletzt nothwendigerweise einen Gegendruck erzeugen. Je tyrannischer der Geist lange Zeit hindurch niedergehalten worden war, desto rebellischer erhob er sich endlich. In eben dem Maße, in welchem sein Organ, die Literatur, im Dienst des Hofes mit Schmach beladen worden, zeigte sich diese später emanzipationslustig und begierig, die Schande ihrer

höfischen Sklaverei durch revolutionäre Wirksamkeit auf allen Gebieten vergessen zu machen, ebenso maßlos in der Freiheit als sie maßlos in der Sklavenhaftigkeit gewesen war, wie das dem französischen Nationalcharakter entspricht, der, gestern noch dem Bigotismus verfallen, heute schon dem Atheismus huldigt, um morgen wieder zur Beichte zu gehen und Buße zu thun, der in religiösem Wahnwitz bartholomäusnächtig mordet, wie in politischem sanskulottisch, der heute eine Revolution macht, um morgen zu den Füßen eines neuen Tyrannen zu kriechen, heute einen Karl X. vom Throne jagt, um morgen einen Louis Philipp darauf zu setzen, heute wie toll nach der Republik schreit, um sich morgen das bonapartistische Empire aufdezembrisiren zu lassen. Es ist kein kleines Unheil für die Menschheit gewesen, daß Frankreich so lange „an der Spitze der Civilisation marschirte," wie sich die französische Eitelkeit auszudrücken pflegt. Und zwar nicht ohne Grund. Denn nicht nur die politische, sondern auch die literarische Geschichte beweis't schlagend, daß dem so gewesen ist, hoffentlich gewesen ist. Bis ins 19. Jahrhundert war aber die französische Literatur ohne Frage das Barometer der öffentlichen Stimmung Europa's. Im Mittelalter drückte Frankreich der civilisirten Welt das Gepräge seiner Romantik auf, später ward seine Hofpoesie und „Klassik" tonangebend für Europa, und wie diese die Sache der Könige gewesen war, so wurde seine ungläubige, revolutionäre Literatur des 18. Jahrhunderts die Sache der Völker, wobei — o Ironie der Weltgeschichte! — die privilegirten Stände, die bereitwilligsten, eifrigsten Verbreiter und Geltendmacher dieses zerstörenden Schriftthums abgaben.

Die Reformation war in Frankreich im Blute der Bartholomäusnacht insofern erstickt worden, als sie von da ab keine entscheidende Rolle im Verlauf des Nationallebens zu spielen vermochte. Indessen war die reformistische Idee keineswegs verloren gegangen, sondern wirkte von Rabelais an in einer Reihe von begabten Männern fort; bald, wie in Michel de Montaigne's (1533 bis 1592) Schriften („Essais"), als skeptisch weltmännische Lebensphilosophie, welche in dem „Traité de la sagesse" von Montaigne's Freund und Nachahmer Charron (1541—1603) ins Skeptisch-Moralische gewendet wurde, bald, wie in René Descartes' (1596—1650) System, als eine die Gedankenwelt neu konstruirende Thätigkeit, bald, wie durch Blaise Pascal (1623—1662, „Lettres à un Provincial" — „Pensées sur la religion"), aus dem Rüsthause des Kirchenglaubens selbst die Waffen zur Bekämpfung des Fanatismus und Jesuitismus entlehnend, bald endlich, wie in den Schriften François' de la Rochefoucauld (1613—1680, „Reflexions et Maximes"), La Bruyères' (1639—1696, „Les caractères ou les moeurs de ce siècle") und Charles' de Saint-Evremont (1613—1703), jene auf der scharfsinnigsten Beobachtung des Lebens und der Menschen beruhende, praktische Philosophie vorbereitend, welche der revolutionären Geistes-

richtung des 18. Jahrhunderts zunächst zur Grundlage diente. Die schriftstellerische Thätigkeit der Genannten, unter welchen Montaigne durch die vorurtheilslose Schärfe seiner Beobachtungsgabe, Descartes oder Kartesius durch eine die ganze intellektuelle Welt von Grund aus aufbauende Energie des Gedankens, Pascal durch die Macht des Gemüthes vorragt, ist aus jenem großen Prinzip des Skepticismus hervorgegangen, welches seit dem 16. Jahrhundert unablässig den Vorschritt der europäischen Kultur in Gang gebracht hat. Dieses Prinzip des Zweifels war die Seele der Forschung, welche binnen der letzten drei Jahrhunderte allmälig aller Probleme sich bemächtigte, jeden spekulativen sowohl als praktischen Wissenszweig reformirte und — mit dem hellsichtigen Engländer Buckle zu reden — „durch Schwächung des Ansehens der priveligirten Kasten einen sichern Grund zur Freiheit legte, den Despotismus der Könige strafte, die Anmaßung des Adels zügelte und sogar die Vorurtheile des Priesterstandes verminderte," — die Seele derselben Forschung, welche die Völker in der Politik weniger vertrauenssüchtig, in der Wissenschaft weniger köhlergläubig, in der Religion weniger unduldsam gemacht hat.

Im 18. Jahrhundert fühlte sich sodann der Skepticismus stark genug, um sich an das Problem einer radikalen Umgestaltung der Gesellschaft zu wagen. Einer unerbittlichen Kritik der bestehenden Verhältnisse in Kirche, Staat und Societät schlossen sich, unter direkter Einwirkung der englischen Freidenkerschaft wie des englischen Staatswesens, positiv-reformistische Vorschläge an. So sehen wir die französische Befreiungsliteratur jener Zeit zunächst in Montesquieu geistvoll auftreten. Charles de Secondat Baron la Brède et de Montesquieu ward geboren 1689 und starb 1755. Im Jahre 1721 gab er seine „Persischen Briefe (Lettres Persanes)" heraus, eine der epochemachenden Oppositionsschriften des 18. Jahrhunderts, welche, in die Form eines ziemlich leichtfertigen, nicht selten an die Schlüpfrigkeit anstreifenden Romans gehüllt, die kirchlichen, politischen und sozialen Institute Europa's und insbesondere Frankreichs einer ebenso gründlichen und witzigen als erfolgreichen Kritik unterwarf. Dreizehn Jahre später veröffentlichte er seine „Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer (Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains)," ein staatsmännisches und philosophisches Geschichtewerk, welches zu der Reform der Geschichtschreibung bedeutend mitgewirkt hat. Endlich 1749 ließ Montesquieu seinen „Geist der Gesetze (Esprit des lois)" erscheinen, wodurch er recht eigentlich das historische und politische Orakel der Liberalen wurde. Der Geist der Gesetze mit seinen Definitionen der drei politischen Grundformen, Republik, konstitutionelle (temperirte) Monarchie und Despotie, unter welchen sich Montesquieu, von der englischen Verfassung bestochen, für die zweite entscheidet, ist der Koran des Liberalismus, das Evangelium der Besitzenden, welches die politische Nichtberechtigung der Besitzlosen

zum Prinzip macht und aus dem dann das Geldregiment der Bourgeoisie mit Nothwendigkeit folgt. Die beste Kritik der Illusion des Konstitutionalismus, dessen positiver Grundsatz bekanntlich in der Trennung der drei Gewalten: Gesetzgebung, Verwaltung und Gerichtspflege besteht, enthält eine Aeußerung Montesquieu's aus früheren Jahren (in den persischen Briefen), derzufolge die konstitutionelle Monarchie ein bloß erkünstelter und darum unhaltbarer Zustand ist, welcher entweder in die Despotie oder in die Republik übergehen muß, weil die Macht niemals gleichmäßig zwischen Volk und Fürst getheilt sein kann und das Gleichgewicht zwischen beiden, um der unüberwindlichen Schwierigkeit seiner Bewahrung willen, stets nur ein chimärisches sein wird. Das Illusorische von Montesquieu's politischem System, welches übrigens vom Standpunkte seiner Zeit angesehen immerhin ein außordentliches Verdienst in Anspruch nehmen kann, wies auch schon Claude-Adrien Helvetius (1715—1771) nach, der Verfasser des bekannten Buches „Vom Geist (De l'Esprit, 1758)," in welchem die ethische Konsequenz der materialistischen Philosophie jener Zeit gezogen wurde, daß nämlich der Egoismus die Triebfeder aller menschlichen Thätigkeit sei, was eine gescheide Französin jener Zeit zu der Aeußerung veranlaßte: „C'est un homme qui a dit le secret de tout le monde" — welche Aeußerung die Sittenzustände jener Zeit sehr gut charakterisirt.

Der Hauptchorführer der französischen Modephilosophie, welche sich, unterstützt durch die Resultate der naturwissenschaftlichen Thätigkeit eines Buffon und Condillac, aus dem freigeisterischen Salonsgeschwätz literarischer Cirkel, wie sie sich um geistreiche Frauen (die Du Deffand, die Geoffrin und andere) sammelten, [1]) rasch zu dem trostlosen Schematismus des Atheismus und Materialismus der Schriften La Mettrie's („L'homme machine" etc.) und des von dem Baron Holbach und seinen Freunden zusammengeschriebenen, höchst langweiligen „Natursystems (Système de la nature ou des lois du monde physique et moral)" ausgebildet hatte, war Dénis Diderot (1712—1784). Diderot [2]) hat auch Romane schlüpfriger Gattung („Les bijoux indiscrets," „La religieuse") geschrieben und sich als Dramaturg

---

[1]) Der Verkehr und Gedankenaustausch, welcher in den literarischen Salons der Mesdames Tencin, Du Deffand, Geoffrin, L'Espinasse, D'Epinay u. a. gepflogen wurde, ist kulturgeschichtlich von großer Bedeutung. Man nannte die Cirkel dieser Tonangeberinnen der literarischen Moden bekanntlich geradezu „Bureaux d'esprit," zuerst im spöttischen, dann auch im anerkennenden Sinne. Sie übten einen mächtigen Einfluß. Mit demselben bekannt zu machen und überhaupt das Leben und Treiben in diesen Kreisen kennen zu lehren ist sehr geeignet die von Lescure in zwei starken Bänden herausgegebene „Correspondance complète de la Marquise Du Deffand" (Paris 1865).

[2]) Die unzweifelhaft beste Monographie über Diderot hat ein Deutscher geliefert: — Diderots Leben und Werke" von K. Rosenkranz, 2 Bde. 1866.

(Poétique du drame") wie als dramatischer Dichter („Le fils naturel," „Le père de famille") versucht, als welcher er das sogenannte „bürgerliche" Schauspiel (drame bourgeois) einführte, eine dramaturgische Neuerung, welche dem gleichzeitigen kühnen Aufstreben des „dritten" Standes im Staate vollständig entsprach. Seinen weiterreichenden Ruf verdankte Diderot jedoch vornehmlich einestheils der kecken, glänzenden Art und Weise, womit er von der Herausgabe seiner „Philosophischen Gedanken (Pensées philosophiques, 1746)" an in zahlreichen Pamphleten die zeitbewegenden Ideen den weltmännischen Kreisen Europa's bekannt und beliebt machte, und dann anderntheils der Begründung der berühmten französischen Encyklopädie (Encyclopédie ou Dictionaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, 1751—1766). Zur Herausgabe dieses Werkes, an welchem viele der besten Köpfe des Jahrhunderts mitarbeiteten und in welchem die „zeitbewegenden Ideen" auf alle Gebiete menschlicher Geistesthätigkeit angewandt werden sollten, verband sich Diderot mit dem berühmten Mathematiker Jean-le-Rond d'Alembert (1717 bis 1783), der dasselbe mit einer Einleitung eröffnete, welche zugleich seine eigenen Grundsätze und die leitenden Prinzipien des Unternehmens darlegte. „Die Quelle aller Erkenntniß," heißt es in dieser Einleitung, welcher der Ruhm eines stilistischen Meisterstückes gebührt, „ist die Erfahrung; die Quelle aller gesellschaftlichen Ordnung ist das Bedürfniß, uns anderer Menschen zu unserem Vortheile zu bedienen. Wer demnach die meiste Kraft hat, reißt die größten Vortheile an sich. Hieraus entsteht Druck, aus dem Unwillen hierüber der Begriff von Recht und Unrecht, hieraus das Gefühl der Tugend und das Bedürfniß des Gesetzes. Das Höhere, was sich auf diesem Wege im Menschen entwickelt, ruft den Glauben hervor, die Seele bestehe nicht wie alles andere aus Materie, sondern sie sei unsterblich und es gebe eine Gottheit." Die welthistorische Bedeutung, welche die Encyklopädie erlangte, geht schon daraus hervor, daß man in der Geschichte die Periode des Erscheinens und der Verbreitung des Werkes kurzweg als das Zeitalter der Encyklopädisten zu bezeichnen pflegt. Das epochemachende Unternehmen derselben hat eine eigene Geschichte. Denn die Herausgabe dieses vielbändigen Muster-Konversationslexikons war mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbunden. Im Jahre 1751 erschien der erste Band und erst im Jahr 1766 konnten die letzten 10 Bände erscheinen. Oft war die Ausgabe sistirt, mitunter ganz und streng verboten, dann wieder stillschweigend geduldet, weil sich verschiedene Minister und einflußreiche Hofleute lebhaft der Fortführung des Werkes annahmen. Aber das feindselige Entgegenstreben der Pfaffen und ihres Anhangs war heftig. Um dasselbe bei Hofe zu überwinden, mußten Männer und Minister wie Choiseul und Malesherbes dann und wann zu wunderlichen Mitteln greifen. So wenn sie, als die Enkyclopädie wieder einmal verboten war, zu

veranstalten wußten, daß man den elenden fünfzehnten Ludwig bei Tafel darauf brachte, nach der Verfertigungsart des Schießpulvers, und das „babylonische Weib," die Pompadour, nach der Verfertigungsart der Pomade zu fragen, worauf der betreffende Band der Encyklopädie herbeigeholt und die beiden Artikel daraus vorgelesen wurden. König und Hauptmaitresse waren höchlich erbaut über das lehrreiche Buch und das Weitererscheinen desselben wurde geduldet. Der geschäftliche Erfolg war außerordentlich. Schon die erste Auflage ist 30,000 Exemplare stark gewesen und hat sich rasch verkauft. Die Verleger hatten einen Reingewinnst von 2,630,000 Livres; der Oberredakteur Diderot dagegen mußte sich für alle seine Mühe, Arbeit, Sorge und Gefahr mit 2500 Livres für den Band abfinden lassen und erhielt zuletzt noch mit Noth 20,000 Livres Entschädigung für seine verschiedenen Auslagen. Die Wirkung des Werkes der Encyklopädisten, welche einer ihrer jüngeren Zeitgenossen, Cabanis, mit Fug „La sainte conféderation contre le fanatisme et la tyrannie" genannt hat, war unberechenbar groß. Hettner hat sie in wenigen Sätzen gut formulirt: „Eine feste Standarte war aufgepflanzt, die Losung war ausgetheilt. Allmälig, aber sicher zog die Denkart der neuen Schule in die Gesinnungen und Ueberzeugungen der Menschen. Es ist durch die Encyklopädie viel thörichte Ueberstürzung in die Welt gekommen, ein flaches Fertigsein mit Dingen und Räthseln, die nicht schöngeistig beredet, sondern mühevoll beobachtet und emsig und tief durchforscht sein wollen. Aber der innerste Kern war trotz alledem gesund und trieb heilsame Früchte."

Man wird den streitbaren Geistern, welche im 18. Jahrhundert das Banner der Vernunft erhoben, stets Unrecht thun, wenn man sie absichtlich oder unabsichtlich aus dem Zusammenhange mit ihrer Zeit herausreißt. Man darf nie den Boden vergessen, auf welchem sie standen. Das durch Ludwig XIV. auf die Spitze getriebene Königthum war durch die Regentschaft Philipps von Orleans, dessen Treiben an das des Papstes Alexanders VI. erinnerte, und durch Ludwig XV., dessen Regierung nur eine lange Tragikomödie der Sünde und Schmach gewesen ist, durch und durch verächtlich geworden und hatte mit seiner Fäulniß die vornehme Welt angesteckt, von welcher aus der Giftstoff in verschiedenen Abstufungen bis in das Haus des Bürgers und in die Hütte des Bauers hinabtrof. Das echtreligiöse Gefühl war bei der allgemeinen Verworfenheit und Blasirtheit völlig erloschen und an seine Stelle ein krasser Aberglaube der Herzen getreten, welcher gegen den Unglauben der Köpfe einen wunderlichen Kontrast bildete. Die Gesetze waren zu einem Spinngewebe geworden, welches der Reiche frech durchbrach und das nur den Armen fing — (bei Licht betrachtet, war und ist es freilich immer so) — Recht, Ehre und Sitte galten den Leuten von gutem Ton für Absurditäten; Familienleben und Häuslichkeit, diese Anker der öffentlichen Moral, hatten der lüderlichsten Maitraissenwirthschaft Platz gemacht; unter Regierung verstand man nur noch die

Kunst, dem Hofe, der Aristokratie und Pfaffheit die Geldmittel zu ihren Schwelgereien zu verschaffen; vor dem Ausland durch die Resultate des siebenjährigen Krieges mit Schande bedeckt und im Innern dem Bankerott entgegengehend, suchte Frankreich die offenkundige politische und moralische Auflösung, der es anheimgefallen, im Rausche des raffinirtesten Sinnengenusses zu vergessen, ohne dadurch dem immer gewaltsamer sich aufdringenden Gefühle der Nothwendigkeit einer allgemeinen Umwälzung entfliehen zu können. Statt dieses Gefühl sich klar zu machen, statt dieser Nothwendigkeit auf gesetzmäßigem Wege zu ihrem Rechte zu verhelfen, trieb die französische Gesellschaft mit den dräuenden Problemen der Zeit ein geistreiches, witziges Spiel. Die Privilegirten tanzten auf einem Vulkan und tändelten mit dem Feuer, welches sie sobald verzehren sollte. In den Salons der Aristokratie wurde die Idee der Revolution, welche nachmals als brüllender Löwe Europa durchjagte, anfänglich als gehätscheltes Schoßhündchen mit Witz aufgefüttert. Vereinzelte ernste Stimmen wurden überhört oder als Kuriosa belacht. Wer wirken und Ansehen erlangen wollte, mußte in den herrschenden Ton eingehen und nur ein alles bewältigendes Genie, wie das eines Rousseau war, konnte sich auch der Mode und der Gesellschaft zum Trotz Geltung verschaffen. Ein Deutscher von Geburt, aber vollständig französirt, Friedrich Melchior Grimm (1723—1807), hat als vieljähriger Augen- und Ohrenzeuge den Verlauf der großen literarischen Revolution, welche in Frankreich der politischen voraufging und dieser die Wege wies und bahnte, beobachtet und in seiner auf Veranlassung der Herzogin Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg in Paris französisch verfaßten, i. J. 1812 zum erstenmal, seither wiederholt und zwar in 16 Bänden gedruckten, als ein hochwichtiges literatur- und kulturgeschichtliches Quellenwerk zu schätzenden „Correspondance littéraire" geschildert. Es ist ein furchtbares Schauspiel, dieser bakchantische Reigen von Negation, Witz und Hohn, welchen die französische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts aufführte, den auch die Vorgeiger mittanzen mußten und der mit dem gellenden diderot'schen Refrain endigte: „Et des boyaux du dernier prêtre serrez le cou du dernier roi!" Die Jahrhunderte lang gefesselt gewesene Vernunft gesellte ihrem Befreiungsjubel eine dämonische Rachelust, erfüllte Himmel und Erde, Kirche und Staat mit boshaftem Gelächter und goß den abscheulichen Brodem, den ihre Ausmistung des Augiasstalls des ancien Régime aufrührte, in Strömen über Europa aus. So nun, unabhängig in ihrem Hohn, boshaft und schadenfroh in ihrer Rache, aber unerschrocken und unermüdlich in ihrem Kampfe gegen Tyrannei, Dummheit und Vorurtheil, stellt sie sich dar in Voltaire, der die negative Seite ihrer Thätigkeit vertritt, während wir sie in Rousseau einen mehr positiven Anlauf nehmen sehen werden.

François-Marie Arouet, unter dem Namen Voltaire zu welthistorischer Bedeutung gelangt, wurde am 21. November 1694 zu Paris ge-

boren. Er ging bei den Jesuiten in die Schule, die er mit seinen ungläubigen Fragen und Einwürfen oft so ins Gedränge brachte, daß einer der Patres eines Tages vom Katheder sprang und dem Knaben, dem schon damals die dogmatischen Mysterien des Christenthums ungereimt vorkamen, zurief: „Unglücklicher, du wirst einst das Panier des Deismus in Frankreich aufpflanzen!" Eine Prophezeiung, die in vollem Maße erfüllt wurde. Der Schule entlassen, machte er verschiedene mißlungene Versuche, eine Laufbahn zu ergreifen, wurde durch seinen Pathen Chateauneuf in die Kreise der vornehmen Wüstlinge und Witzlinge eingeführt, dichtete siebzehnjährig das Trauerspiel „Oedipe" und dokumentirte in diesem [1]) und in mehreren bissigen Epigrammen, noch entschiedener aber in der Ode „Sur les malheurs du temps" seine oppositionelle Tendenz. Nicht dieses Gedichtes wegen, wie man geglaubt hat, sondern eines anderen ihm fälschlich zugeschriebenen wegen wurde er in die Bastille geworfen; allein seine Haft diente nur dazu, einestheils seine Popularität zu begründen, anderntheils seinen Haß gegen den Despotismus zu schärfen. Von diesem geschärften Hasse gibt rühmliches Zeugniß eine andere um diese Zeit entstandene Ode, „La chambre de la justice," vielleicht sein feurigstes Gedicht, in welchem der junge Dichter, der inzwischen den Namen Voltaire angenommen hatte, weil ihm, wie er sagte, der Name Arouet nichts als Unglück und Verfolgung eingebracht hätte, ein furchtbares Gemälde von der damals ob Frankreich lastenden Zwingherrschaft entwarf, um mit der prophetischen Hinweisung auf eine bevorstehende Revolution zu endigen. [2]) Wie dieses Gedicht den Beginn seiner unerbittlichen Opposition gegen den Staat markirt, so bezeichnet die vermuthlich 1722 entstandene „Epistel an Uranie (Le Pour et le Contre)" den Anfang seiner erbitterten Befehdung der Kirche und des dogmatischen

[1]) Die berühmten Verse, welche (Akt 4, Sc. 1) der Jokaste in den Mund gelegt sind:

„Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science" —

waren gleichsam der erste Schuß, den Voltaire gegen Kirchenthum und Offenbarung losbrannte.

[2]) „Vieille erreur, respect chimérique,
Sortez de nos coeurs mutinés;
Chassant le sommeil léthargique
Qui nous a tenus enchainés.
Peuple! que la flamme s'apprête;
J'ai dejà, semblable au prophète,
Percé le mur d'iniquité:
Volez, détruisez l'injustice;
Saissisez au bout de la lice
La désirable liberté."

Christenthums, dem darin arg mitgespielt wird. [1]) Der Schluß dieses Fehdebriefes enthält das, was man die positive Religionsansicht Voltaire's nennen könnte. [2]) In der Bastille war auch der Plan des Heldengedichtes „La

---

[1]) „Il est un peuple obscur, imbécile, volage,
Amateur insensé des superstitions,
Vaincu par ses voisins, rampant dans l'esclavage,
Et l'éternel mépris des autres nations:
Le fils de Dieu, Dieu même, oubliant sa puissance,
Se fait citoyen de ce peuple odieux;
Dans les flancs d'une Juive il vient prendre naissance;
Il rampe sous sa mère, il souffre sous ses yeux
Les infirmités de l'enfance.
Long-temps, vil ouvrier, le rabot à la main,
Ses beaux jours sont perdus dans ce lâche exercice;
Il prêche enfin trois ans le peuple iduméen
Et périt du dernier supplice.
Son sang du moins, le sang d'un Dieu mourant pour nous
N'était-il pas d'un prix assez noble, assez rare,
Pour suffire à parer les coups
Que l'enfer jaloux nous prépare?
Quoi! Dieu voulut mourir pour le salut de tous,
Et son trépas est inutile,
Quoi! l'on me vantera sa clémence facile,
Quand remontant au ciel il reprend son courroux,
Quand sa main nous replonge aux éternels abymes,
Et quand, par sa fureur effaçant ses bienfaits,
Ayant versé son sang pour expier nos crimes
Il nous punit de ceux que nous n'avons point faits!
Ce Dieu poursuit encore, aveugle en sa colère,
Sur ses derniers enfants l'erreur d'un premier père;
Il en demande compte à cent peuples divers
Assis dans la nuit du mensonge;
Il punit au fond des enfers
L'ignorance invincible où lui-même il les plonge,
Lui qui veut éclairer et sauver l'univers!
Amérique, vastes contrées,
Peuples que Dieu fit naître aux portes du soleil,
Vous, nations hyperborées,
Que l'erreur entretient dans un si long sommeil,
Serez-vous pour jamais à sa fureur livrées
Pour n'avoir pas su qu'autrefois,
Dans un autre hémisphère, au fond de la Syrie,
Le fils d'un charpentier, enfanté par Marie,
Rénié par Céphas, expire sur la croix?"

[2]) „Songe que du Très-Haut la sagesse éternelle
A gravé de sa main dans le fond de ton coeur
La religion naturelle;

Henriade" enstanden, welche Heinrich IV. feiert, als episches Gedicht aber, obgleich von den Franzosen lange bewundert, völlig unbedeutend ist. Es ist, ein rhetorisches Machwerk, dessen Kälte, Dürre und Unbelebtheit Delille's Witz, es fände sich in diesem Heldengedicht voll Krieg und Schlachtrossen nicht einmal Gras, um die Pferde zu füttern, und Wasser, um sie zu tränken, vollkommen rechtfertigt. In ganz anderem Lichte erscheint jedoch die „Henriade," wenn man sie, wie man soll, als ein Manifest der religiösen Toleranz gegen die Dunkelmänner und Zeloten betrachtet. Voltaire veröffentlichte dieses Werk in England, wo er, der Brutalität der Aristokraten und der Willkür der französischen Justizpflege entflohen, die Zeit von 1726—1729 zubrachte, und legte durch den Ertrag desselben den Grund zu seinem nachmaligen Reichthum, den er, klug erworben, durchaus edel verwandte, wie selbst seine erbittertsten Gegner zugeben müssen. Ueberhaupt hat er sich bei allen seinen zahllosen Schwächen, unter denen eine gränzenlose Eitelkeit, die ihn bei vielen Gelegenheiten zum höfischen Schmeichler erniedrigte, obenansteht, im öffentlichen und Privatleben stets als Vertheidiger des Rechtes, als Beschützer der Unterdrückten, als großmüthiger Helfer der Armen erwiesen und dieser heftige Gegner des dogmatischen Christenthums, dessen Ausrottung er als seine Mission betrachtete („Ecrasons l'infame!"), zeigte allenthalben, wo ihm seine Eitelkeit nicht allzu hinderlich war, thatsächlich, daß die unsterblichen Verse, in welchen er in seiner „Alzire" den ethischen Gehalt des Christenthums ausspricht, wirklich aus seinem Herzen kamen. [1] Eine Frucht seines Aufenthaltes in England

---

Crois que de ton esprit la naive candeur
Ne sera point l'object de sa haine immortelle;
Crois que devant son trône, en tout temps, en tous lieux,
    Le coeur de juste est précieux;
Crois qu'un bonze modeste, un dervis charitable
    Trouvent plutôt grace à ses yeux
    Qu'un janséniste impitoyable,
    Ou qu'un pontife ambitieux.
Eh! qu'importe en effet sous quel titre on l'implore?
Tout hommage est reçu, mais aucun ne l'honore.
Un Dieu n'a pas besoin de nos soins assidus:
Si l'on peut l'offenser, c'est par des injustices,
    Il nous juge sur nos vertus
    Et non pas sur nos sacrifices."

[1] An der Stelle, welche ich im Auge habe, läßt Voltaire den Christen Gusman zu dem Heiden Zamore sagen:

„Des Dieux que nous servons connais la différence:
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner."

waren die „Lettres sur les Anglais," welche zunächst die Franzosen über die Philosophie und Literatur des Inselreiches aufklären sollten, jedoch hinter diesem ostensibeln Zwecke ihre bittere Kritik der französischen Zustände nur leicht verbargen. Die Machthaber ließen das Buch durch Henkershand verbrennen und bewiesen dadurch, wie scharf sie sich getroffen fühlten. Um dieselbe Zeit goß Voltaire auch über die Stockphilologen, über die Schulpedanten und literarischen Zopfträger aller Art durch seine Satire „Le temple du goût" die beizendste Lauge aus [1]) und legte in dem argverfolgten Gedicht „Das Weltkind (le mondain)" den egoistischen Sybaritismus, dem „die Leute von Welt" damals (wie allzeit) fröhnten, offen dar. Jetzt eröffnete er die Reihe seiner historischen Arbeiten mit der „Histoire de Charles XII.," welcher das „Siècle de Louis XIV.," der „Essai sur les moeurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne," die „Histoire de Russie sous Pierre I.," die „Annales de l'Empire" und die „Histoire du Parlament

---

Voltaire war ein standhafter Deist und verdammte entschieden den Atheismus. Die christliche Dogmatik sein Lebenlang mit seiner Hohngeißel schlagend, verwies er immer und überall auf das Sittengesetz der Natur und Vernunft, welches zugleich auch das des Christenthums sei. So sagt er in seinem Lehrgedicht „Discours sur l'Homme:"

„Les miracles sont bons; mais soulager son frère,
Mais tirer son ami du sein de la misère,
Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus,
C'est un plus grand miracle et qui ne se fait plus."

Und in dem Gedicht „Sur la loi naturelle:"

„Sois juste, bienfaisant, contraire à tout extrême,
Indulgent pour ton frère . . . .
D'où tu viens, où tu vas, renonce à le savoir
Et marche vers ta fin sans crainte et sans espoir."

[1]) Am ergötzlichsten in folgender Passage: „Nous recontrâmes en chemin — (auf dem Wege nach dem Tempel des Geschmacks nämlich) bien des obstacles. D'abord nous trouvâmes MM. Baldus, Scioppius, Lexicocrassus, Scriblerius; une nuée de commentateurs qui restituaient des passages et qui compilaient des gros volumes à propos d'un mot qu'ils n'entendaient pas.

„Là j'aperçus les Daciers, les Saumaises,
Gens hérissés de savantes fadaises,
Le teint jauni, les yeux rouges et secs,
Le dos courbé sous un tas d'auteurs grecs,
Tous noircis d'encre, et coiffés de poussière.
Je leur criai de loin par la portière:
N'allez-vous pas dans le temple du goût
Vous décrasser? — Nous, messieurs? point du tout;
Ce n'est pas là, grace au ciel, notre étude:
Le goût n'est rien; nous avons l'habitude
De rédiger au long, de point en point
Ce qu'on pensa: mais nous ne pensons point."

de Paris" folgten. Wie alles, was er schrieb, wurden auch Voltaire's historische Arbeiten mit dem größten Beifall aufgenommen, und wenn die heutige Kritik dieselben gering anschlägt, so vergißt sie, wie die Geschichtschreibung überhaupt beschaffen war, als Voltaire sich in derselben versuchte. Ein gewiß strenger und unbestechlicher deutscher Forscher, F. C. Schlosser, nimmt ihn gegen ungerechte Angriffe offen in Schutz, stellt besonders den „Essai sur les moeurs et sur l'esprit des nations" als die erste philosophische Universalgeschichte hoch, zeigt, wie Voltaire allen folgenden Geschichtschreibern mit der Fackel dreister Kritik und mit einem gesunden, derben, unbefangenen Urtheil vorangegangen, dem kompilatorischen Schlendrian ein Ende gemacht und die Geschichte von Legendenwust und allerlei frommen Lügen reingefegt habe.[1]) Nicht minder setzt Schlosser auch die philosophischen Schriften Voltaire's — „Elémens de la philosophie de Newton" — „Dictionnaire philosophique" — „Philosophie de l'histoire" — „Bible commentée" — „Histoire de l'établissement du Christianisme" etc. — ins rechte Licht, wenn er darauf hinweis't, daß sie gar nicht darauf Anspruch machen, die Weisen der Schulen belehren zu wollen; der Nutzen dieser Schriften in Beziehung auf Befreiung der Menschen von den Ketten des Mittelalters sei ganz allein darein zu setzen, „daß gewöhnliche Menschen, durch den im Leben erworbenen Scharfblick eines großen und geistreichen Mannes belehrt, von ihm lernen, wie unter der von den Weisen gespeicherten Frucht ebenso viel Spreu als Korn ist." Voltaire's Romane „Zadig" — „Candide" — „Memnon" — „Babouc" — „Micromégas" — „Voyages de Scarmantado" — „La Princesse de Babylone" — „L'ingénu" u. a. — sind ebenfalls Ausführungen praktisch philosophischer Themata und haben, als Romane unbedeutend, ihre Bedeutung darin, daß in jedem derselben irgendein herrschendes Vorurtheil seine handgreifliche Widerlegung findet. Der anmuthigste dieser Tendenzromane ist „Zadig", ein unübertreffliches Meisterstück des gesunden Menschenverstandes aber „Kandide oder die beste Welt," in welchem „jene Philosophen lächerlich gemacht werden, die nicht bloß das Nothwendige oder das ewige Gesetz im Wirklichen, sondern auch das unbegränzte Feld des Möglichen bestimmen wollen, jene Spekulanten und Träumer, die auf ihrem

---

[1]) Die außerordentlichen, geradezu epochemachenden Verdienste Voltaire's um die Historik, welche freilich mancher dünkelhafte deutsche Historiker nicht anerkennt, weil er sie nicht kennt und überhaupt nicht weiß, daß ein Lichtbringer und Kämpfer wie Voltaire gar nicht mit dem Maßstab ordinärer Schulgelehrsamkeit gemessen werden kann und darf, — sind am gründlichsten nachgewiesen worden durch Buckle im 13. Kapitel seiner „Hist. of civil. in England." Dort findet sich auch der Nachweis, daß Voltaire der erste Historiker gewesen, welcher das große Prinzip des Freihandels empfahl. Schon diese Thatsache bezeugt die zukunftschauende Genialität des Mannes.

Katheder oder am Schreibtische die ganze unermeßliche Zahl der Welten nur als Lichter und Lampen zu ihrem Behufe betrachten, jene Pedanten und Pfaffen, die alles nur auf den Menschen, als auf den Mittelpunkt der ganzen Schöpfung beziehen und orakelnd verkündigen, daß es der Gottheit gar nicht möglich sei, eine Welteinrichtung zu machen, in welcher ihr oft dem Affen, noch öfter dem Tiger sehr ähnlicher Halbgott glücklicher sei als in der gegenwärtigen." Nach seiner Rückkehr aus England hatte Voltaire seinen „Brutus" aufführen lassen, zu welchem Fontenelle meinte, der Verfasser hätte kein dramatisches Talent. Aber dieser bewies durch die „Zaire" das Gegentheil, mußte dann um der Herausgabe seines allzu scharf republikanischen Trauerspiels „Der Tod Cäsars" willen Paris wieder verlassen, um einer abermaligen Einkerkerung zu entgehen, und fand bei seiner Geliebten, der Marquise du Chatelet, zu Cirey in der Champagne ein mehrjähriges Asyl. Hier schrieb er unter andern Sachen die Dramen „Alzire," „Zuline," „Mahomet," „Merope" und das „Wunderkind" und arbeitete an dem komischen Heldengedicht „La Pucelle", welches, schon um 1730 begonnen und seither in einzelnen Gesängen handschriftlich verbreitet, von den vornehmen Kreisen in ganz Europa mit Entzücken aufgenommen, vielfach verfälscht und erst 1762 von dem Verfasser vollständig veröffentlicht wurde. Die Pucelle d'Orleans (21 Gesänge) ist ohne Frage Voltaire's genialstes Werk und zugleich eine der kulturgeschichtlich wichtigsten literarischen Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, ein blankster Spiegel der Denkweise und der Sitten der „Gesellschaft" von damals. Um dem Werke Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir uns durchaus der Gewöhnung an die idealische Auffassung des Stoffes entschlagen, welche durch Schillers herrliche Tragödie unter uns gäng und gäbe geworden, und uns auf den kynischen Standpunkt stellen, welchen Voltaire als den Standpunkt seiner Dichtung am Eingang derselben mit seiner gewohnten Offenherzigkeit bezeichnet.[1]) Von hier aus

---

[1]) „Je ne suis né pour célébrer les saints:
Ma voix est faible et même un peu profane.
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodiges divins.
Elle affermit, de ses pucelles mains,
Des fleurs de lis la tige gallicane,
Souva són roi de la rage anglicane
Et le fit oindre au maitre-autel de Reims.
Jeanne montra sous féminin visage,
Sous le corset et sous le cotillon
D'un vrai Roland le vigoureux courage.
J'aimerais mieux, le soir, pour mon usage,
Une beauté douce comme un mouton;
Mais Jeanne d'Arc eut un coeur de lion:
Vous le verrez, si lisez cet ouvrage.

werden wir die Pucelle als das brillanteste Feuerwerk des Witzes und des Hohnes, welches jemals aufgeführt worden, als das leibhaftige Konterfei des 18. Jahrhunderts, als eine Fleischwerdung des Geistes dieser Periode voll Frivolität, Auflösung und Zerstörung bewundern müssen; aber nur einen Schritt, ja nur einen Zoll breit von diesem Standpunkt entfernt wird das Werk jedem unverdorbenen Gemüth nur Widerwillen und das Gefühl erregen, daß der Geist niemals in höherem Grade sich selbst verhöhnt habe als er es hier gethan. Die Thronbesteigung Friedrichs II. (1740) knüpfte das Band, welches schon früher zwischen diesem erleuchteten Despoten und Voltaire bestanden hatte, fester. Letzterer richtete bei dieser Gelegenheit eine Ode an den König, in welcher er die Erwartungen aussprach, die er von dem Monarchen für die Aufklärung hegte.[1]) Nach Paris zurückgekehrt, ward er durch sein Trauerspiel Mahomed, welches der Schalk dem Papste Benedikt XIV. dedicirte, in neue Händel mit der Geistlichkeit verwickelt, denn diese merkte wohl, daß der Dichter mit seiner Darlegung mohammedanischen Fanatismus den religiösen Fanatismus überhaupt und den christlichen insbesondere habe treffen wollen. Seine durch die äußerst erfolgreiche Aufführung der „Merope" unterstützte Bewerbung um die Aufnahme in die französische Akademie wurde durch seine Feinde vereitelt und erst 1746 sah er diesen sehnlichsten Wunsch erfüllt. Bald nachher verließ er mit der Marquise du Chatelet Paris wieder, um zwei Jahre an dem Hofe des polnischen Exkönigs Stanislaus zu Lüneville und zu Nancy zu verweilen. Nach dem Tode seiner Geliebten in die Hauptstadt zurückgekehrt, entsprach er endlich den dringenden Einladungen Friedrichs II. und ging 1750 nach Berlin, wo ihm die schmeichelhafteste Aufnahme zu Theil ward. Allein Voltaire sollte bald erfahren, daß der griechische Tragiker mit Recht ausgerufen: „Weh dem, der sich des Königs Pforte naht!" denn die **entente cordiale** zwischen dem Monarchen der Literatur und dem Monarchen der Borussen war durchaus nicht von Dauer und dem ersteren ward es in der Nähe des „erleuchteten Despoten" allmälig so unheimlich, daß er 1753 für gut fand, heimlich nach Frankreich zurückzukehren. Nach zweijährigem unstätem Aufenthalt zu Kolmar, Lüneville und Lyon, kaufte er sich ein Landgut am genfer See, welchem er den Namen Délices gab und das er als seine neue Heimat mit dem schönen Gedichte begrüßte, welches mit den

---

Vous tremblerez de ses exploits nouveaux,
Et le plus grand de ses rares travaux;
Fut de garder un an son pucelage."

[1]) **„Fuyez loin de son trône, imposteurs fanatiques,**
Vils tyrans des esprits, sombres persécuteurs,
Vous dont l'âme implacable et les mains frénétiques
Ont tramé tant d'horreurs." etc.

Worten beginnt: „O maison d'Aristippe!“ Es ist eines der wärmsten und glänzendsten Stücke seiner „Poésies fugitives“ und Villemain durfte es ungescheut eine unsterbliche Hymne an die Freiheit nennen. [1]) Während seines Aufenthalts zu Délices begannen die Zänkereien mit J. J. Rousseau, dessen herber Republikanismus sich mit dem weltmännischen Epikuräismus Voltaire's nicht gut vertrug. Indessen war der letztere gutmüthig genug, dem verfolgten Philosophen in seinen Nöthen ein Asyl bei sich anzubieten; allein Rousseau beantwortete diesen Antrag mit den grämlichen Worten: „Ich liebe Sie nicht, denn Ihre Komödien verderben meine Republik!“ was Voltaire zu der Aeußerung veranlaßte: „Unser Freund Jean-Jacques ist kränker als ich glaubte; nicht Rath noch Freundschaftsdienste bedarf er, sondern Bouillon.“ Im Jahre 1758 vertauschte er Délices mit Ferney, das weiter von Genf entfernt lag, und hier hielt er jahrelang einen literarischen Hof, an dem sich alles sammelte, was Frankreich und das Ausland Schönes, Geistreiches und Vornehmes besaß und mit dem auch Friedrich II. und Katharina II. durch eifrige Korrespondenz in Verbindung standen. Wenn der alternde Dichter sich mit Wohlbehagen in dem Glanze dieses Hofes sonnte, wie er es in der „Epistel an Horaz“ v. J. 1771 ausgesprochen hat, [2]) so erscheint dies um so verzeihlicher, als er darob weder seine schriftstellerische Thätigkeit („La tolérance“ — „Tancrède“ — „Catéchisme de l'honnête homme,“ etc.), noch seine gewohnten, echthumanen Bestrebungen für das Wohl seiner Mitmenschen (Anlegung von Armenkolonien, Adoption der schutz- und brotlosen Bruder-Enkelin Corneille's, Ehrenrettung von Calas, Sirven, de la Barre, Lally-Tolendal) irgendwie hintansetzte. Als vierundachtzigjähriger Greis machte er sich noch einmal nach Paris auf, das ihn nach achtundzwanzigjähriger Abwesenheit, dem Hof und der Geistlichkeit zum Trotz, wie einen Triumphator

---

[1]) Nachdem er im Verlaufe des Gedichtes von Virgil gesprochen, der die italischen Seen verherrlicht habe, fährt er fort:

„Mon lac est le premier; c'est sur ces bords heureux
Qu'habite des humains la déesse éternelle,
L'âme des grands travaux, l'objet des nobles voeux,
Que tout mortel embrasse ou desire ou rappelle,
Qui vit dans tous les coeurs, et dont le nom sacré
Dans les cours des tyrans est tout bas adoré,
La Liberté“ etc.

[2]) — — — „Quand mon ermitage
Voyait dans son enceinte arriver à grands flots
De cent divers pays les belles, les héros,
Des rimeurs, des savants, des têtes couronnées
Je laissais du vilain les fureurs acharnées
Hurler d'une voix rauque au bruit de mes plaisirs.
Mes sages voluptés n'ont point de repentirs.“

empfing. Aber die übermäßige Aufregung der ihm bereiteten Triumphe rieb ihn auf und er starb nach kurzer Krankheit am 30. Mai 1778, gleichsam mit einer letzten Manifestation seiner unversöhnlichen Feindschaft gegen das historische Christenthum auf den Lippen. [1]) Es finden sich in Voltaire's Werken zwei Verse, welche den Mann ebenso bündig als wahr charakterisiren; im ersteren tritt der Vielverketzerte seinen Feinden als Mensch mit dem Ausdruck edelsten Selbstgefühls entgegen: „J'ai fait un peu de bien; c'est mon meilleur ouvrage!“ der zweite faßt die welthistorische Arbeit des Schriftstellers in die unwiderlegbaren Worte: „Il ôte aux nations le bandeau de l'erreur!“ [2])

Man hat das Verhältniß Voltaire's und Rousseau's zu ihrem Jahrhundert ganz gut dadurch bezeichnet, daß man jenen den Kopf, diesen das Herz des Genius ihrer Zeit nannte. Voltaire's Begeisterung kam aus dem Kopfe und hielt sich daher stets auf dem Niveau des Witzes, Rousseau's Enthusiasmus dagegen loderte aus einem der heißesten Herzen empor, welche jemals im Dienste der Menschheit geschlagen; Voltaire's Waffe war der Spott, Rousseau's Waffe war das Gefühl. Man könnte Voltaire auch die negative, Rousseau die affirmative Kraft ihrer Zeit nennen. Der erstere zerstörte, um zu zerstören und dann auf den Ruinen der Götzen und der Tempel der Unvernunft sein gellendes Hohngelächter aufzuschlagen, in welchem er die

[1]) Man hat über die sogenannte Sterbebettreue Voltaire's viel gelogen und gefaselt; Thatsache aber ist es, daß er sich selbst treu blieb bis zum Ende und daß ein fanatischer Priester vergeblich alles aufbot, um den Sterbenden zu bekehren. „Il (le curé de Saint-Sulpice) voulait absolument faire reconnaître au moins à Voltaire la divinité de Jésus-Christ, à laquelle il s'intéressait plus qu'aux autres dogmes. Il le tira un jour de sa léthargie, en lui criant aux oreilles: „Croyez-vous à la divinité de Jésus-Christ?“ — „Au nom de Dieu, monsieur, ne me parlez plus de cet homme-là, et laissez-moi mourir en repos!“ répondit Voltaire. Vie de Voltaire par Condorcet.

[2]) Voltaire's Leben ist vielfach beschrieben worden, am ausgezeichnetsten von Condorcet, dessen Arbeit den meisten neueren Gesammtausgaben der Werke Voltaire's vorangedruckt ist. Die Oeuvres complètes de Voltaire sind besonders seit 1815 sehr oft neu aufgelegt worden. Eine treffliche Charakteristik Voltaire's hat Hettner gegeben (Literaturgesch. d. 18. Jahrhunderts, II, 133—237). Damit vgl. Bungener: „Voltaire et son temps;“ Carlyle: „Voltaire“ in den „Critical and miscellaneous Essays;“ Scherr: „Voltaire's Krönung“ in den „Studien,“ III, 213 fg. Wenn noch ein deutscher Literarhistoriker unserer Tage seine Besprechung Voltaire's mit der Phrase beginnt: „Voltaire, dessen abschreckendes Aeußere, der Typus des Affen und der Katze, aber verbunden mit dem scharfen Blicke des Adlers, schon die höllische Gesinnung abspiegelte, die in den dunkeln Tiefen seiner Seele verborgen lagen“ — so gehört eine solche Auslassung etwa in eine Fibel der Frères ignorantins, nicht aber in die Wissenschaft. Wie diese Voltaire's weltliterarische Stellung und kulturgeschichtliche Bedeutung faßt und werthet, zeigt meisterhaft das Buch „Voltaire,“ sechs Vorträge von D. F. Strauß, 1870.

höchste Befriedigung fand; Rousseau aber wollte den politischen, sozialen und moralischen Unrath nur hinweggeschafft wissen, um für das Gebäude einer vernünftigen Gesellschaftseinrichtung Raum zu gewinnen, woran Voltaire nie gedacht hat. Der Gegensatz zwischen den beiden Männern, deren Wirksamkeit sich dennoch gegenseitig mächtig unterstützte, zog sich auch durch ihr äußeres Leben hin. Voltaire lebt mit großen Herren als großer Herr, versäumt aber dabei nicht, die Leiden der Armen und Unterdrückten thatsächlich zu lindern, wo er kann; Rousseau dagegen verschmäht in demokratischem Stolz den Glanz und das Wohlbehagen einer weltmännischen Lebensführung, wie sie damals Leuten von Geist so leicht sich erschloß, lebt und stirbt arm, preis't gegenüber der Frivolität und Genußsucht seiner Zeit die spartanische Einfachheit und Tugend und vergißt, während er Hunderttausende von Herzen für das Ideal einer besseren Gesellschaftsverfassung im Allgemeinen und für das einer vernünftigeren Erziehungsweise im Besonderen gewinnt, seine zunächstliegenden Pflichten dergestalt, daß er seine eigenen Kinder ins Findelhaus schickt. Voltaire ist Realist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sind; Rousseau ist Idealist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sein sollten: daher findet sich jener mit der Gesellschaft ab, indem er sich mit den Gescheidten verträgt und den Dummen den Fußtritt seines Spottes gibt, dieser hingegen wird bei aller Liebefülle, welche sein Gemüth hegt, sich selbst und andern zur Qual und endet in Einsamkeit, Mißtrauen und Menschenhaß.[1]) Ein Geschick aber theilen die Zwei: die Verfolgung durch Einfaltspinsel, Fanatiker und Heuchler, und ein zweites: den unsterblichen Nachruhm.

Jean-Jacques Rousseau wurde am 28. Juni 1712 zu Genf geboren. Der göthe'sche Satz: „Niemand glaube die ersten Eindrücke seiner Kindheit verwinden zu können" — bewährte sich an ihm vollkommen, denn die Erinnerung an das einfach bürgerliche Hauswesen seines Vaters, der ein Uhrmacher war, und an die republikanische Simplicität seines vaterstädtischen Lebens, sowie die hieran geknüpften Bilder einer arbeitsamen, redlichen und friedlichen Existenz bilden einen Grundzug seiner reformistischen Bestrebungen,

---

[1]) Ungemein rührend spricht Rousseau das Gefühl seiner Stellung zur Gesellschaft in den ersten Zeilen seiner „**Rêveries du Promeneur solitaire**" aus: „ **Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frères, de prochain, d'ami, de société que moi même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvoit être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachoient à eux. J'aurois aimé les hommes en dépit d'eux mêmes: ils n'ont pu, qu'en cessant de l'être, se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu.**"

während der unentwegliche Eindruck, den die Lektüre der Alten (insbesondere Plutarchs), die ihm freilich nur in Uebersetzungen zugänglich waren, auf den Knaben übte, deutlich als Basis seines das ganze Leben hindurch unerschütterlich bewahrten, festen und strengen Republikanismus sich nachweisen läßt. Die Verirrungen, Abenteuer und Widerwärtigkeiten seiner Jugend übergehen wir, da sie jedem aus der ergreifenden Beschreibung, die Rousseau in seinen „Bekenntnissen" davon entwirft, bekannt sind, und beginnen unsere kurze Skizze seiner literarischen Thätigkeit mit dem Jahre 1745, wo er mit dem Vorsatz nach Paris kam, sich eine schriftstellerische Laufbahn zu eröffnen. Er machte zu diesem Zwecke Bekanntschaft mit den damaligen Modephilosophen, mit den Encyklopädisten, und übernahm die Bearbeitung der musikalischen Artikel der Encyklopädie, als ihn die Beantwortung der von der dijoner Akademie gestellten Preisfrage: „Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs?" für immer in eine ganz andere Sphäre warf und ihm, so zu sagen, sein eigenes Wesen erst offenbarte. Rousseau gab der angeführten Preisfrage die Wendung, als hätte sie gelautet, ob der Mensch durch wissenschaftliche und künstlerische Bildung sittlich besser würde, und antwortete hierauf mit einem entschiedenen Nein, das aber so originell begründet, mit so glänzender Beredsamkeit durchgeführt und vertheidigt wurde, daß ihm die Akademie den Preis zuerkannte, gewiß ohne zu wissen, daß sie damit den Propheten und Apostel einer radikalen Umwälzung und Verbesserung der Gesellschaft krönte. Rousseau hat ohne Frage seine Antwort mehr mit sophistischen als echtwissenschaftlichen Gründen gestützt und seinem Haß gegen die Civilisation so einseitig den Lauf gelassen, daß Voltaire's Witz: er hätte nach Durchlesung von Rousseau's Schrift ein außerordentliches Gelüste empfunden, auf allen Vieren zu kriechen — keine üble Kritik derselben abgibt; allein die Wirkungen von Rousseau's paradoxer Opposition gegen Wissenschaft und Kunst war darum eine ebenso berechtigte als außerordentliche, weil diese Opposition mitten aus der Lüderlichkeit, Leichtfertigkeit und Rathlosigkeit der Zeit heraus auf die Rückkehr zur Natur, zu den einfachen Grundlagen, auf welchen die menschliche Gesellschaft ursprünglich beruhte, hinwies, als auf das einzige Mittel, der Korruption der einen ein Ende zu machen und der Revolutionslust der anderen eine haltbare und heilsame Richtung zu geben. Rousseau gewann durch diese Schrift mit einem Schlage eine entschiedene Berühmtheit, aber in dieser barg sich der nie rastende Stachel unersättlicher Ruhmsucht, welche den Armen von da ab in beständiger Fieberaufregung hielt. Mittels seines Rufes sein Glück zu machen schlug er aus, wandte sich von der Aussicht auf Hofgunst, welche ihm seine 1752 geschriebene und komponirte Operette, „Le devin du village," die durch den Reiz ländlicher Einfalt und Natur anzog, eröffnete, verachtungsvoll ab und versetzte, auch auf diesem Gebiete seinem Wahlspruch: „Vitam impendere vero" —

getreu, der französischen Eitelkeit durch seine „Lettres sur la musique française“ einen empfindlichen Schlag. Er entwich vor den hieraus gegen ihn entstandenen Anfeindungen aus Paris in seine Vaterstadt, wo er, während seiner Jugendirrfahrten katholisch geworden, wieder zum Kalvinismus zurücktrat. Von nun an gab er sich im republikanischen Gegensatz zu den Hofschranzen vieler Literaten jener Zeit auf seinen Schriften den Titel; „Citoyen de Genève“ und widmete mit hinreißender Beredsamkeit seine durch eine zweite Preisaufgabe der dijoner Akademie veranlaßte Abhandlung über die Ursachen der Ungleichheit unter den Menschen („Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes“) dem genfer Magistrat. Diese Widmung, welche, stilistisch betrachtet, vielleicht die schönste französische Prosa ist, die je geschrieben wurde, macht den Einfluß seiner Jugenderinnerungen auf Rousseau's politische und soziale Theorien sehr fühlbar. Was die Abhandlung selbst betrifft, so enthält sie in weiterer Ausführung der in der frühern dargelegten Ideen die Grundzüge aller später von Rousseau aufgestellten Lehren. Die Ungleichheit unter den Menschen leitet er davon her, daß der Erste, welcher auf den Einfall kam, ein Stück Land abzugränzen und zu sagen: das ist mein! Leute fand, welche dumm genug waren, ihm diese Behauptung zu glauben. Die Mächtigsten oder die Aermsten folgerten aus ihrer Stärke oder aus ihren Bedürfnissen ein Recht an anderer Menschen Eigenthum und dadurch ging die (angebliche) ursprüngliche Gleichheit aller zunichte. Der Aufhebung der ursprünglichen Gleichheit aber folgte eine entsetzliche Verwirrung, ein Kampf zwischen dem Recht des Stärkeren und dem des früheren Besitzers, und das durch diesen Kampf herbeigeführte allgemeine Elend erzeugte in den Menschen das Gefühl des Bedürfnisses eines Vertrags, mit dessen Abschließung die Gesellschaft oder der Staat begann, welcher in Rousseau's Augen konsequenterweise nichts sein konnte als die zum Gesetz erhobene Ungleichheit und Ungerechtigkeit, also ein in seinen Fundamenten nichtswürdiges Ding, das radikal zerstört werden müsse, um der wahren, auf Gleichheit und Gerechtigkeit basirten Gesellschaft, dem Natur- und Vernunftstaate Platz zu machen. 1756 nach Frankreich zurückgekehrt, verbrachte er einige Jahre in der ländlichen Zurückgezogenheit des Thales voon Montmorency, wo ihm seine großmüthige Freundin, Frau von Epinay, eine gastfreundliche Zufluchtsstätte bereitet hatte und wo er seine besten Werke schrieb. Im Jahr 1759 gab er seinen in Briefform verfaßten weltberühmten Roman „Julie ou la nouvelle Heloïse,“ heraus, der, obgleich eigentlich kein Kunstwerk, sondern nur das dichterische Gefäß reformistischer Gedanken, dennoch das unschätzbare Verdienst hat, die französische Poesie aus der konventionellen Region der Salons in die Natur zurückgeführt zu haben, wie er denn, als Dichtung betrachtet, in der Beschreibung des genfer See's und des walliser Landes, in der Schilderung von Naturscenen und Naturmenschen seine größten Schönheiten entfaltet.

Die Neue Heloise gehört zu den Büchern, welche eine weltgeschichtliche Wirkung hervorbrachten, indem durch diese beredsame Berufung an das Gefühl die revolutionäre Bewegung des 18. Jahrhunderts auch solchen Gemüthern mitgetheilt wurde, die sich durch die höhnische und kynische Taktik Voltaire's und seiner Gesinnungsgenossen bisher gegen dieselbe feindlich hatten stimmen lassen, dagegen Rousseau's auf die innigste Wahrheit der Empfindung gegründetes Manifest gegen die Unnatur und Verkünstelung der gesellschaftlichen Zustände mit Entzücken aufnahmen und so in der anziehenden Form eines Romans die Verkrüppelung der Societät erkennen und die Sehnsucht nach Besserem und Edlerem, nach der gänzlichen Umgestaltung des Lebens mit dem unwiderstehlichen Erzähler, der die Liebesgeschichte Saint-Preux's und Julie's zu einem Hohenliede der Leidenschaft gemacht hat, theilen lernten. Drei Jahre später, 1762, ließ Rousseau seinen „Gesellschaftsvertrag (Contrat social)" und seinen „Emil (Emile ou de l'éducation)" erscheinen. Der Contrat social, die Bibel der modernen Demokratie, verwebt die einzelnen Fäden, welche Rousseau in seinen zwei Preisschriften angesponnen, zu einem politischen System, zu einem System des abstrakten Radikalismus, dessen Uebertragung in die Praxis nachmals von den Männern des Konvents, besonders von Robespierre und Saint Just, vergeblich versucht wurde. Dem Contrat social zufolge kommt die Souveränität einzig und allein dem Volke zu. Die Macht des Volkes beruht in der Gesetzgebung; die Exekutivgewalt, d. h. die Regierung, ist bloß ein Mandat des Souveräns, des Volkes. Angenommen sogar, es stehe ein Fürst an der Spitze der Regierung, so ist er nur ein Diener des Volks, der erste Beamte desselben. Die Souveränität ist nicht zusammengesetzt, sie ist untheilbar und ruht nur im Volke, aber im ganzen Volke; sie kann auch nicht repräsentirt werden, denn sie besteht wesentlich in dem allgemeinen Willen und dieser kann nicht repräsentirt werden; er ist entweder er selbst oder er ist ein anderer, ein Drittes existirt nicht. Demnach sind Volksdeputirte keineswegs Repräsentanten des Volkes, sondern einzig und allein dessen Kommissäre, welche über nichts einen definitiven Beschluß fassen können. Jedes Gesetz, welches nicht von dem Volk in Person bestätigt wird, ist durchaus ungiltig, ist gar kein Gesetz. Die Idee einer Repräsentativ-Verfassung ist modern, sie leitet sich aus der Feudalverfassung her, ist also die Frucht einer ebenso absurden als ungerechten Regierungsform, welche das menschliche Geschlecht so entwürdigte, daß in ihr der Name Mensch eine Schmach ausdrückte. In den Freistaaten und selbst in den Monarchieen des Alterthums hatte das Volk niemals Repräsentanten, man kannte nicht einmal das Wort. Im selben Augenblick, in welchem sich ein Volk Repräsentanten gibt, entäußert es sich seiner Souveränität, ist es nicht mehr frei, existirt es nicht mehr. Periodische Versammlungen des ganzen Volks besorgen die Gesetzgebung und die Revision der Verfassung. Diese Versammlungen werden mit zwei Fragen

eröffnet: Soll die gegenwärtige Regierungsform fortbestehen! und: Soll das Volk die exekutive Gewalt in den Händen derer lassen, die gegenwärtig damit betraut sind? u. s. f. Es liegt auf der Hand, daß Rousseau's Ideal einer reinen Demokratie nur auf ganz kleine Staaten anwendbar sein kann. Er gibt das selber zu, deutet aber zugleich auf das Föderativsystem als auf ein Auskunftsmittel hin. Der „Emile" kündigt sich zwar als Roman an, allein die Erzählung ist hier noch weit mehr als in der Heloise bloß Mittel, nicht Zweck. Rousseau wollte in diesem Buche alles, was er einzeln und zerstreut über soziale Zustände im Allgemeinen, über Religion und Erziehung im Speziellen gesagt hatte, zu einem systematischen Ganzen vereinigen, das er der größeren Zugänglichkeit wegen in das Gewand einer Erzählung hüllte. Die Grundidee des Werkes ist der bei Rousseau stets wiederkehrende Gedanke, daß, wie alles, so auch der Mensch von Natur aus gut sei, und daß er, durch die Civilisation verdorben, wieder zum Naturzustand zurückkehren müsse, um edel und glücklich zu werden. Dieses Prinzip enthält in sich schon die Negation des bestehenden Gesellschaftszustandes, die Befehdung der Einrichtung von Kirche und Staat, durch welche ja der Mensch auf gesetzlichem Wege schlecht, so zu sagen verfassungsmäßig, gewaltsam böse gemacht wird. [1]) In Führung dieser Fehde gibt Rousseau im Emil zunächst eine herbe und wahre Kritik des verkehrten Erziehungs- und Unterrichtswesens seiner Zeit; hierauf wird bei der Gelegenheit, wo Rousseau seinen Zögling die Religion des Herzens, die Moral des Gefühls lehrt, die zu Recht und Gewohnheit bestehende Religion und Moral einer Untersuchung unterworfen, welche die Nichtigkeit beider darthut. Die positive Religion kommt besonders im dritten Theil des Buches, welcher das berühmte Kredo des savoyischen Vikars („Profession de foi du vicaire savoyard") enthält, schlimm weg. Rousseau beweis't, daß

---

[1]) Der Emile beginnt mit den Worten: „Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre; il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons; il mutile son chien, son cheval, son esclave; il bouleverse tout, il défigure tout; il aime la difformité, les monstres; il ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme: il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manége; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin. Sans cela, tout iroit plus mal encore, et notre espèce ne veut pas être façonnée à demi. Dans l'état où sont désormais les choses, un homme abandonné dès sa naissance, à lui-même, parmi les autres seroit le plus défiguré de tous. Les préjuges, l'autorité, la nécessité, l'exemple, toutes les institutions sociales dans lesquelles nous nous trouvons submergés, étoufferoient en lui la nature, et ne mettroient rien à la place. Elle y seroit comme un arbrisseau que le hasard fait naitre au milieu d'un chemin, et que les passants font bientot périr, en le heurtant de toutes parts et le pliant dans tous les sans."

der sogenannte historische Glaube, philosophisch und historisch angesehen, durchaus unhaltbar sei, er bekämpft die Nothwendigkeit und sogar die Möglichkeit des Dinges, welches die Theologen Offenbarung nennen, und führt, jedoch stets mit gehaltenem Ernst und ohne alle Frivolität, die theologische Methode, die Wahrheit und Göttlichkeit des Christenthums dialektisch zu beweisen oder beweisen zu wollen, ad absurdum. Es konnte nicht fehlen, daß bei so bewandten Sachen der Emil eine ungeheure Aufregung und ein furibundes Geschrei sowie Gewaltmaßregeln gegen seinen Verfasser hervorbrachte. Nicht nur der ganze Troß der katholischen und potestantischen Orthodoxen, nicht nur Jesuiten und Jansenisten, nicht nur Pfaffen, Juristen und andere Heuchler, nein, auch die freigeistigen Sophisten machten Chorus gegen Rousseau, weil dieser mit siegreicher Beredsamkeit das Gefühl edler und reiner Seelen gegen den alles beschmutzenden Witz einer trostlosen Negation verfochten hatte. [1])

---

[1]) Z. B. in folgender Stelle, die unbedingt zu den edelsten und wärmsten Aeußerungen Rousseau's gehört und die ich besonders zum Beweise hersetze, daß meine obige Bezeichnung Rousseau's als eines affirmativen Geistes keineswegs aus der Luft gegriffen war:

„Mon fils, tenez votre âme en état de désirer toujours qu'il y a un Dieu, et vous n'en douterez jamais. Au surplus, quelque partie qae vous puissiez prendre, songez que les vrais devoirs de la religion sont indépendants des institutions des hommes; qu'un coeur juste est le vrai temple de la Divinité; qu'en tout pays et dans toute secte aimer Dieu par-dessus tout et son prochain comme soi-même, est le sommaire de la loi; qu'il n'y a point de religion qui dispense des devoirs de la morale; qu'il n'y a de vraiment essentiels que ceux-là; que le culte intérieur est le premier de ces devoirs, et que sans la foi nulle véritable vertu n'existe. — Fuyez ceux qui, sous prétexte d'expliquer la nature, sèment dans les coeurs des hommes de désolantes doctrines, et dont le scepticisme apparent est cent fois plus affirmatif et plus dogmatique que le ton décidé de leurs adversaires. Sous le hautain prétexte qu'eux seuls sont éclairées, vrais, de bonne foi, ils nous soumettent impérieusement à leurs décisions tranchantes, et prétendent nous donner pour les vrais principes des choses les inintelligibles systèmes qu'ils ont bâtis dans leur imagination. Du reste, renversant, détruisant, foulant aux pieds tout ce que les hommes respectent, ils ôtent aux affligés la dernière consolation de leur misère, aux puissants et aux riches le seul frein de leurs passions; ils arrachent du fond des coeurs les remords du crime, l'espoir de la vertu, et se vantent encore d'être les bienfaiteurs du genre humain. Jamais, disent-ils, la vérité n'est nuisible aux hommes. Je le crois comme eux; et c'est à mon avis une grande preuve que ce qu'ils enseignent n'est pas la vérité. — Bon jeune homme, soyez sincère et vrai sans orgueil; sachez être ignorant; vous ne tromperez ni vous ni les autres. Si jamais vos talents cultivées vous mettent en état de parler aux hommes, ne leur parlez jamais que selon votre conscience, sans vous embrasser s'ils vous applaudiront. L'abus du savoir produit l'incrédulité. Tout savant dédaigne le sentiment vulgaire; chacun en veut avoir un à soi. L'orgueilleuse philosophie mène à l'esprit fort, comme l'aveugle dévotion mène au fanatisme. Evitez ces extrémités; restez toujours ferme dans la voie de la vérité, ou de ce qui vous paroîtra l'être

Der Emil ward auf Befehl des pariser Parlaments unmittelbar nach seinem Erscheinen durch Henkershand verbrannt (1762) und Rousseau mußte die Flucht ergreifen. Er entwich nach Genf, aber der genfer Protestantismus stand dem pariser Katholicismus an stupider Verfolgungswuth nicht nach. Auch zu Genf wurde der Emil verbrannt und Rousseau fand kein Asyl in seiner Vaterstadt, ebenso wenig im Kanton Bern, und mußte sich wie ein gehetztes Wild in dem abgelegenen Gebirgsdörfchen Motiers im neuchateler Lande bergen. Von hier ließ er die zwei Streitschriften „Jean-Jacques Rousseau à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris“ und die „Lettres écrites de la montagne“ ausgehen, worin er die im Emil gepredigten Lehren vertheidigte und einzelne weiter ausführte. Der fanatische Pfaffe des Dorfes zwang den Verfolgten, im Jahre 1765 auf's neue flüchtig zu werden und auf der durch den Aufenthalt des großen Verfolgten so berühmt gewordenen Petersinsel im bieler See eine Zuflucht zu suchen, welche ihm aber die berner Aristokratie nicht lange gewährte. Wieder aufgescheucht floh er nach Straßburg, dessen Gouverneur, der Marschall de Contades, ihm seinen Schutz angedeihen ließ. Im folgenden Jahre ging Rousseau in Folge einer Einladung des englischen Philosophen Hume nach England, kehrte aber schon 1767 nach Frankreich zurück. Man ließ ihn unter der Bedingung, daß er nichts mehr gegen die bestehende Religion und Regierung schriebe, in Ruhe. Viele Jahre ernährte er sich nun dürftig mit Notenabschreiben, trieb zu seiner Erholung Botanik und heiratete 1769 seine langjährige Haushälterin Therese Levasseur, die ihm mehrere Kinder geboren hatte. Wenige Wochen vor seinem Tode, im Mai 1778, nahm er, sonst alle und jede Gunstbezeugung seiner vornehmen Verehrer entschieden zurückweisend, die Einladung des Marquis von Girardin an, auf dessen Landgut Ermenonville unfern Paris seinen Aufenthalt zu nehmen. Die hierdurch endlich erlangte Ruhe sollte er indessen nicht lange genießen, denn schon am 3. Juni 1778 machte ein Schlagfluß (oder ein Selbstmord?) seinem Leben ein Ende. Girardin ließ ihm einen Grabstein setzen und darauf die Worte schreiben: „Ici repose l'homme de la nature et de la vérité“ — Worte, welche eine gerechte Charakteristik des großen Todten enthalten. Unter seinen hinterlassenen Papieren fand man seine

---

dans la simplicité de votre coeur, sans jamais vous en détourner par vanité ni par foiblesse. Osez confesser Dieu chez les philosophes, osez prêcher l'humanité aux intolérents. Vous serez seul de votre parti, peut-être; mais vous porterez en vous même un témoignage qui vous dispensera de ceux des hommes. Qu'ils vous aiment ou vous haïssent, qu'ils lisent ou méprisent vos écrits, il n'importe. Dites ce qui est vrai, faites ce qui est bien; ce qui importe à l'homme est de remplir ses devoirs sur la terre: et c'est en s'oubliant qu'on travaille pour soi. Mon enfant, l'intérêt particulier nous trompe; il n'y a que l'espoir du juste qui ne trompe point.“

berühmten „Bekenntnisse (confessions)," eine Selbstbiographie, die bis gegen das Ende des Jahres 1765 fortgeführt ist. Diese kühne, wenn auch von echtfranzösischer Eitelkeit keineswegs freie Selbstschau legt die geheimsten Tiefen von Rousseau's Seele bloß und wohl durfte er am Eingange derselben das Werk als ein in seiner Art ganz einziges bezeichnen.[1]) Es ist ein Beitrag zur Kenntniß menschlicher Seelenzustände, welcher hunderte von psychologischen Systemen aufwiegt.[2])

Ich habe den vorliegenden Paragraphen mit den Worten: „Die französische Befreiungsliteratur des 18. Jahrhunderts" überschrieben und das bisher Erwähnte wird, denk' ich, diesen Titel im Ganzen rechtfertigen, denn einzelne krasse Verirrungen, wie sie jeder großen Bewegung ankleben, geben keinen Ausschlag. Nun aber muß ich, wenn auch nur kurz, einen Schößling der französischen Literatur aus dieser die Menschheit von der Sklaverei des Feudalismus und Bigotismus, wie von der sozialen Versumpfung theoretisch befreienden Periode berühren, welcher Schößling es eigentlich so recht darauf angelegt zu haben schien, das kaum enthüllte Bild der Freiheit mit dem ekelhaftesten Schmutze zu besudeln. Ich meine den Roman, genauer gesprochen den un-

---

[1]) „Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et qui n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. — Que la trompette du jugement dernier sonne, quand il voudra; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon: et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occassioné par mon défaut de mémoire: j'ai pu supposer vrai ce que je savois avoir pu l'être, jamais ce que je savois être faux. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil quand je l'ai été; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été. J'ai devoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même, être éternel. Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables, qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils rougissent de mes indignités, qu'ils gémissent de mes misères; que chacun d'eux découvre à son tour son coeur au pied de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il ose: je fus meilleur que cet homme-là."

[2]) Die Oeuvres complètes de Rousseau sind, wie die Voltaire's, sehr oft aufgelegt worden. Eine der korrektesten Ausgaben ist die durch Lequien (1821—22) in 21 Oktavbänden veranstaltete. Eine Ausgabe in einem Bande erschien zu Paris 1826. Ein vollständiges Verzeichniß der 84 Schriften Rousseau's ist für unsern Zweck überflüssig. Ausführliche Darstellungen von Rousseau's Charakter als Mensch und Schriftsteller geben die beiden Werke: „Lettres sur les ouvrages et le caractère de J. J. Rousseau" par Madame de Staël (1789) und: „Histoire de la vie et des ouvrages de J. J. Rousseau" par Musset-Pathay (1822). Sodann „J. J. Rousseau; sein Leben und seine Schriften," von Fr. Brockerhoff, 2 Bde. (1863—68) und „Rousseau's Leben," von J. J. Vogt, 1870.

sittlichen Roman, der von Frankreich aus die Phantasie der europäischen Lesewelt befleckt, — denn es ist bekannt, daß noch immer ein einträglicher Handel mit dieser verbotenen Waare getrieben wird. Die Darstellung geschlechtlicher Lust ist alt in der französischen Literatur, wie zahlreiche mittelalterliche Fabliaux beweisen; allein erst im 18. Jahrhundert begann man an die Stelle der gesunden, derben Natur und Naivetät dieser älteren Produkte der Zotologie Gemälde der Sinnlichkeit zu setzen, deren raffinirte Absichtlichkeit einer erschlafften Gesellschaft zu giftigem Reizmittel diente. Claude Prosper Jolyot de Crébillon (der Jüngere, 1707—1777) brachte diese lascive Romanschriftstellerei zuerst in Schwung („L'ecumoire" — „Ah, quel conte!" — „Le sopha" u. a. m.) und der ihm gewordene Erfolg verführte sogar Geister ersten Ranges, wie Diderot (s. o.) und Mirabeau („Ma conversion ou le libertin de qualité") zur Nachfolge auf dem schmutzigen Pfade, bis dieser in dem bodenlosen Sumpf der Romane des Marquis de Sade endigte. Napoleon ließ diesen berüchtigten Wüstling, dessen Bücher die Gesellschaft verpesteten, ins Narrenhaus stecken, wo er 1814 starb. Seine zwei Romane „Justine ou les malheurs de la vertu" und „Juliette ou les bonheurs du vice" sind das Scheußlichste, was je geschrieben worden, ein wahrer Kodex der Bestialität, ein furchtbarer Knäuel von widernatürlicher Wollust und wahnwitziger Grausamkeit. Die zahllosen Romane Rétif's de la Bretonne (1734—1805), unter denen „La vie de mon père" — „Le paysan perverti" und die Novellensammlung „Les contemporaines" die besten sind, gehören zwar vermöge des rücksichtlosen Kynismus ihrer Schilderungen auch zu der Skandalliteratur, sind aber kein überzuckertes Gift, keine ungesunde Stimulanz, sondern ehrliche, zwar oft ganz empörend treue, ja ekelhafte, aber zuweilen auch wahrhaft geniale Sittenmalerei, welche der Verfasser als seinen moralischen Zweck dokumentirt. [1]) Ein Sittengemälde der damaligen Zeit, das die Fäulniß der „guten Gesellschaft" unbarmherzig aufdeckte, ist auch der berüchtigte Roman „Les liaisons dangereuses" von Choderlos

[1]) In der Vorrede zu den Contemporaines äußert er über seine Art und Weise Folgendes: „Si la science est respectable, la fausse délicatesse ne l'est pas. Les Contemporaines sont un ouvrage de médicine morale. Si les détails en sont licencieux, les principes en sont honnêtes et le but en est utile. Qu'est-ce qu'un romancier? Le peintre de moeurs; les moeurs sont corrompues; devais-je peindre les moeurs de l'Astrée? Reservez, femmes honnêtes, reservez votre indignation pour cette indécence de société qui n'est bonne à rien; pour ces équivoques infames, pour ces manières libres, pour ces propos libertins qu'on se permet tous les jours avec vous et devant vos filles. Mais pour la prétendue indécence qui a un but qui est moral, qui sert à instruire et à corriger, n'en faites pas un crime à l'écrivain qui a le courage de vous présenter le miroir du vice pour vous en faire voir la difformité."

de Laclos (1741—1803), der dem unbefangenen Leser weit mehr als eine schneidende Satire auf die moralische Verworfenheit jener Periode denn als eine Verlockung zur Sünde erscheinen wird. Keine Satire, sondern leichtfertiges Mitleben und Mitgenießen einer leichtfertigen Zeit dagegen ist Louvet de Couvray's (1760—1797) allbekannter Roman „Les amours du Chevalier de Faublas," in welchem sich die französische Frivolität gleichsam noch vor Thorschluß, d. h. unmitttelbar bevor der blutige Rachetag der Revolution anbrach, zu einem aus hundert komischen und schlüpfrigen Boudoir- und Schlafzimmergeschichten bestehenden Mosaikbild zusammenfaßte. Der Faublas hat für alle Zeit „das Ideal der liebenswürdigen Lüderlichkeit" aufgestellt und das durchaus mit Phantasie, dramatischem Talent und stilistischer Eleganz geschriebene Buch ist um so anziehender als durch all' den darin zu Markte gebrachten Leichtsinn überall die im Grunde gesunde und gute Natur des Verfassers durchblickt, der, wie bekannt, eine Zierde der girondistischen Partei in Konvent war. Gar keine gesunde und gute Natur blickt hingegen unter dem zähen moralischen Kleister hervor, womit die verrühmte pädagogische Klatschbase Stéphanie Felicité de Genlis (1754—1831), deren Tod ein Journal mit dem Witz anzeigte: „Madame de Genlis a cessé d'écrire, c'est annoncer sa mort" — die ursprüngliche Gemeinheit ihrer Romane übertünchte, und jede Tünche verschmähte Guillaume Charles Antoine Pigault-Lebrün (1753 bis 1835), der in seinen von den Ladenschwengeln und Grisetten lange Zeit geschätzten Erzählungen die Zote unbefangen und jovial gewähren ließ.

Gerade zur Zeit aber, wo der Roman der Spiegel der herrschenden Sittenlosigkeit und sozialen Verschrobenheit war, ging in dieser Gattung der Literatur im Stillen eine Reform vor sich, die für die Folgezeit vom nachhaltigsten Einfluß wurde. Erstlich hatte der auf naturwahren Prinzipien ruhende Charakterroman des Engländers Richardson einen reichbegabten, vielgelesenen Nachahmer in Prevost d'Exiles (1697—1763, „Histoire du chevalier Désgrieux et de Manon Lescaut") gefunden und sodann war der Ruf zur Umkehr zur Natur, den Rousseau in seiner Heloise erhoben, nicht verschollen, sondern hatte ein helltönendes Echo geweckt in der Brust von Bernardin de Saint-Pierre (1737 — 1814), der durch seine Dichtungen „Paul et Virgine" und „La chaumière indienne" den Uebergang von Rousseau zu Chateaubriand vermittelt und so zu der in unseren Tagen erfolgten Umgestaltung der französischen Literatur wesentlich mitgewirkt hat. In Saint-Pierre hörte die französische Poesie entschieden auf, konventionell zu sein, um naturgemäß zu werden. Niemand wird sich ohne lebhafte Freude des erfrischenden und bezaubernden Eindrucks erinnern, welche die Lesung der Werke Saint-Pierre's auf ihn hervorgebracht hat. Der Puls der Natur pocht

wirklich in diesen Naturgemälden der Tropenländer, deren Wahrheit und Treue von einem Kenner wie Humboldt ausdrücklich bezeugt wird. [1])

---

[1]) „Paul und Virginie, ein Werk, wie es kaum eine andere Literatur aufzuweisen hat, ist das einfache Naturbild einer Insel mitten im Meere, wo, bald von der Milde des Himmels beschirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmuthvolle Gestalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes sich malerisch wie von einem blüthenreichen Teppich abheben. Hier und in der „**Chaumière indienne,**" ja selbst in den „**Etudes de la nature,**" welche leider durch abenteuerliche Theorieen und physikalische Irrthümer verunstaltet werden, sind der Anblick des Meeres, die Gruppirung der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüschen, das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. Bernardin de Saint-Pierre's Meisterwerk Paul und Virginie hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir gelesen worden: dort nun in dem stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Ufer des Orinoko der Blitz krachend den Wald erleuchtete, wurden mein Begleiter und Freund Bonpland und ich von der bewunderungswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit dargestellt ist." Kosmos, II, 67. Eines der schönsten Ergebnisse von Saint-Pierre's poetischer Naturanschauung ist wohl folgendes Gemälde eines vom Wind bewegten Waldes: „**Combien de fois, loin des villes, dans le fond d'un vallon solitaire couronné d'une forêt, assis sur le bord d'une prairie agitée des vents, je me suis plu à voir les mélitos dorés, les trèfles empourprés, et les verts graminées, former des ondulations semblables à des flots, et présenter à mes yeux une mer agitée de fleurs et de verdure! Cependant les vents balançaient sur ma tête les cimes majestueuses des arbres. Le retouissis de leur feuillage faisait paraître chaque espèce de deux verts differents. Chacun a son mouvement. Le chêne au tronc raide ne courbe que ses branches, l'élastique sapin balance sa haute pyramide, le peuplier robuste agite son feuillage mobile, et le bouleau laisse flotter le sien dans les airs comme un longue chevelure. Ils semblent animés de passions. L'un s'incline profondément auprès de son voisin, comme devant un supérieur; l'autre semble vouloir l'embrasser comme un ami; un autre s'agite en tous sens, comme auprès d'un ennemi. Le respect, l'amitié, la colère semblent passer tour à tour de l'un à l'autre comme dans le coeur des hommes, et ces passions versatiles ne sont au fond que les yeux des vents. Quelquefois un vieux chêne élève au milieu d'eux ses longs bras dépouillés de feuilles et immobiles. Comme un vieillard, il ne prend plus de part aux agitations qui l'environnent; il a vécu dans un autre siècle. Cependant ces grands corps insensibles font entendre des bruits profonds et mélancoliques. Ce ne sont point des accents distincts: ce sont des murmures confus, comme ceux d'un peuple qui célèbre au loin une fête par des acclamations. Il n'y a point de voix dominante: ce cont des sons monotones, parmi lesquels se font entendre des bruits sourds et profonds, qui nous jettent dans une tristesse pleine de douceur. Ainsi les murmures d'un forêt accompagnent les accents du rossignol, qui de son nid adresse des voeux reconnaissants aux amours. C'est un fond de concert qui fait ressortir les chants éclatants des oiseaux, comme la douce verdure est un fond de couleurs sur lequel se détache l'éclat des fleurs et des fruits.**"

7) Die Literatur der Revolutions- und Kaiserzeit.

Die Gedankensaat, welche das 18. Jahrhundert gestreut hatte, ging auf in der 1789 beginnenden Revolution: die Idee wurde zur That. Ein Roué des ancien Regime, ein echter Schüler Voltaire's, Mirabeau, schleuderte in seinen Reden von der Tribüne der Nationalversammlung herab den Fehdehandschuh der Freiheit dem Königthum ins Gesicht. Um dieses „Ungeheuer von Geist, Talent und Lastern (monstre d'esprit, de talens et de vices)" gruppirten sich die hervorragenden Köpfe und Redner jener edlen Versammlung, Sieyes, Lafayette, Bailly, Larochefoucauld-Liancourt, Lally-Tolendal, Noailles, Maury, Cazalès, Necker, Mounier, Volney, Barnave u. a. Mehrere derselben waren auch als Schriftsteller rühmlichst thätig; so Mounier und Volney, der in seinem Buche „Die Ruinen (Ruines ou méditations sur les révolutions des empires, 1791)" ein folgerichtiges Gebäude des Materialismus aufstellte; so der Abbé Sieyès, welcher, obgleich Graf und Priester, das empochemachende Manifest des Bürgerthums: „Was ist der dritte Stand (Que c'est-ce que le tiers état?" 1789) verfaßte, indem er diese Frage dahin beantwortete: Der dritte Stand, das Bürgerthum, ist alles; er ist die Nation. Die genannten Männer huldigten der politischen Theorie Montesquieu's und schufen nach den Lehren derselben die konstitutionelle Monarchie. Allein der Geist der Revolution war dadurch noch nicht versöhnt, der Anstoß war einmal gegeben, Montesquieu mußte Rousseau, der „Geist der Gesetze" dem „Gesellschaftsvertrag," die Nationalversammlung dem Konvent, das konstitutionelle Königthum der Republik weichen, welche in Condorcet [1]), Brissot, Buzot, Petion, Roland (nicht zu vergessen Rolands Frau, geb. Manon Phlipon [2]), Vergniaud, Gensonné, Rabaut Saint-Etienne, Louvet de Couvray, in dem Bischof Grégoire (der bei der Berathung über Einführung der Republik im Konvent den berühmten Satz ausgesprochen: „L'Histoire des rois est le martyrologe des nations"), Danton, Camille Desmoulins, Marat, Carnot, Robespierre, Barère, Saint-Just, Isnard u. a. ihre Denker, Publizisten und Redner fand.

---

[1]) Condorcet ist der eigentliche Philosoph der Revolution. Seinen Glauben an die unendliche Vervollkommnungsfähigkeit des Menschengeschlechtes hat er in der kurz vor seinem Selbstmord verfaßten Schrift: „Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain" dargelegt. Condorcet's Freund Cabanis hat die Doktrin des Materialismus in die Pointe gefaßt: „Les nerfs, voilà tout l'homme."

[2]) Die im Gefängniß verfaßten „Mémoires" dieser geistvollen und hochherzigen Frau sind, wie jedermann weiß, eines der anziehendsten und wichtigsten kulturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit.

Die Literatur selbst trat, sofern ihre Erzeugnisse auf die Bewegung der Zeit nicht speziell einwirkten, während der Revolution mehr in den Hintergrund. Man hatte keine Zeit, größere literarische Hervorbringungen weder zu schaffen noch zu beachten. Die Poesie der Revolutionszeit ist daher mehr oder weniger bloße Gelegenheitspoesie. Als solche stellt sich, bei Lichte betrachtet, auch schon die dramatische Thätigkeit dar, welche Pierre Augustine Caron de Beaumarchais (1732—1799) entfaltete. Dieser Proteus von Mensch, welcher ein Handwerker und ein großer Herr, Abenteurer und Geschäftsmann, Schriftsteller und Millionär, Operndichter und Schiffsrheder, Musiker und Diplomat, Agent Ludwigs XVI. und Lieferant des Wohlfahrtsausschusses, ein boshafter Spötter und ein herzguter Mensch gewesen ist, gehörte unstreitig zu den allerwirksamsten Wegbahnern der Revolution und zwar sowohl durch seine berühmten Prozeßpamphlete „Mémoirs“ gegen den Parlamentsrath Goëzman, d. h. gegen die Justizpflege des ancien Régime, als auch durch seine zwei Komödien „Le barbier de Sevilla“ und „Le mariage de Figaro.“ Die letztere ward unter beispiellosem Halloh am 27. April 1784 zum ersten mal aufgeführt und 68 Aufführungen folgten einander auf dem Fuße. Es war das nicht nur ein literarisches uud theatralisches Ereigniß, sondern auch und noch viel mehr ein politisches. Die Hochzeit des Figaro auf dem Theater Français ist geradezu eine Revolutionsbombe gewesen, mitten in die lüderlich-lustige Gesellschaft von damals hineingeworfen, und sothane Gesellschaft wollte sich über das allerliebste Gesprühe und Geprassel dieser Höllenfeuerkomik fast zu Tode lachen. Die Fabel des Stückes ist sehr einfach; — ein Leichtfuß von Graf, welcher seinem Diener Figaro dessen Schätzchen Rosine abspenstig machen will, aber schmählich abgeführt, von dem Diener überlistet und unendlichem Gelächter preisgegeben wird, weiter nichts. Aber wie ist das in Handlung gesetzt! So, daß, wer sehende Augen hatte, auf dem Kopfe des triumphirenden Figaro schon die rothe Mütze erblicken, und wer hörende Ohren besaß, aus dem Hintergrunde der Bühne schon die Fallbeilschläge dumpf hervortönen hören konnte. Die prächtige Streitkomödie erreicht ihren Gipfel- und Glanzpunkt bekanntlich im 5. Akt, da, wo Figaro dem Grafen Almaviva die Worte zuschleudert: — „Adel, Reichthum, Rang, Aemter — das alles macht euch so keck? Was habt ihr denn gethan, um alle diese Vortheile zu verdienen? Ihr habt euch die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts („vous vous avez donné la peine de naître, et rien de plus“) — ohne Frage die richtigste Definition, welche jemals vom Adel gegeben wurde [1]). Und nicht allein die komische Muse,

---

[1]) Lómenie: „Beaumarchais et son temps.“ 2. édit. 1858. Scherr, „Beaumarchais,“ in den „Studien,“ I, 239 fg.

sondern auch die tragische that die Streitrüstung der Zeit an. Denn wenn der höchst mittelmäßige Tragiker Jean-François de Laharpe (st. 1803), der überhaupt ein mittelmäßiger Mensch, Akademiker, Poet und Kritiker war, in seinem Trauerspiel „Le comte de Warwick“ und anderen dramatischen Versuchen noch ganz dem steifst-klassischen Akademiestil huldigte, so betrat dagegen der weit talentvollere Marie-Joseph Chénier (1764—1811) mit seinen Tragödien „Charles IX.,“ „Jean Calas,“ „Gracchus,“ „Henri VIII.,“ „Timoléon“ die revolutionäre Tendenz- und Kampfbahn. Die lebhaft bestrittene und feurig erstrittene Aufführung von „Karl IX.“ am 4. November von 1789 war auch ein theatralisches und zugleich politisches Ereigniß. Das Stück, welches die Bartholomäusnacht brandmarkt, schlug dem Königthum eine tiefe Wunde. Ohne Frage war Chénier der begabteste Fortsetzer der Tendenztragik Voltaire's. An des letzteren Namen knüpft sich auch ein Poem Chéniers, welches ihm von allen seinen Werken zur größten Ehre gereicht, die berühmte „Epître à Voltaire,“ welche er unter dem napoleonischen Säbelregiment veröffentlichte und worin er der Tyrannei und der Pfafferei energisch und eindrucksvoll den Krieg machte. Außer Chénier sind noch Andrieux, Collin d'Hareville, Fabre d'Eglantine, Laya und Picard (auch als launiger Romanschreiber beliebt) hier als Schauspieldichter zu nennen. Der eigentliche Gelegenheitspoet der Revolution war Ponce-Denis Ecouchard Lebrün (1729—1807), den seine Zeitgenossen um der von ihm in Verherrlichung revolutionärer Ideen und Thatsachen entfalteten Begeisterung willen den „französischen Pindar“ nannten. Viel echter und größer ist die Freiheitsbegeisterung, die in dem weltberühmten Schlachtgesang der Rheinarmee: „Allons enfants de la patrie!“ weht, dessen Töne für alle Zeit jedes Männerherz höher schlagen machen werden. Das Lied erhielt den Namen „Marseillaise,“ weil es zuerst durch die marseiller Förderirten in Paris bekannt wurde. Joseph Rouget de l'Isle (1760—1835), der diese unsterbliche Hymne 1792 zu Straßburg dichtete und in Musik setzte, nimmt dadurch die erste Stelle unter den Dichtern der Revolutionszeit ein. Ihm zunächst steht André Chénier (1762—1794), eines der letzten und beklagenswerthesten Opfer des Terrorismus, ein ausgezeichneter Lyriker und der beste Idylliker Frankreichs, der zuerst eine freiere Bewegung der klassischen Versform einführte und durch diese Neuerung ein Vorkämpfer der romantischen Schule geworden ist. Wie Rouget de l'Isle die kriegerische, so repräsentirt André Chénier, den sein oben genannter Bruder, der im Konvent saß, der Guillotine nicht zu entreißen vermochte, die elegische Seite der Revolution, deren Zorn er sich zugezogen hatte durch sein großartiges Strafgedicht („Salut divin triomphe! entre dans nos murailles,“ etc.) welches er geschrieben, als im April von 1792 die pariser Munizipalität den meuterischen Schweizern vom Regiment Chateauvieux ein allerdings sehr unpassendes Fest bereitet

hatte. De l'Isle verewigte den Jubel, André Chénier den Schmerz dieser großen Zeit. Sein schönstes Gedicht, nach der Marseillaise nicht nur das bedeutendste dieser ganzen Periode, sondern einer der echtesten Herzenslaute der französischen Poesie überhaupt, ist die Elegie „La jeune captive," welche er im Kerker seiner jungen Mitgefangenen Mademoiselle de Coigny zu Ehren dichtete und die Lamartine in seinen Girondisten mit Recht den melodischsten Seufzer genannt hat, der je aus den Spalten eines Gefängnisses hervordrang (le plus melodieux soupir qui soit jamais sortis des fentes d'un cachot. [1])

---

[1]) „L'épi naissant mûrit de la faux respecté;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Boit les doux présents de l'aurore;
Et moi, comme lui belle et jeune comme lui,
Quoique l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
Je ne veux pas mourir encore!

Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,
Moi je pleure et j'espère. Au noir souffle du nord
Je plie et relève ma tête.
S'il est des jours amers, il en est de si doux!
Hélas! quel miel jamais n'a laissé de dégoûts?
Qu'elle mer n'a point de tempête?

L'illusion féconde habite dans mon sein;
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,
J'ai les ailes de l'espérance.
Échappée au réseau de l'oiseleur cruel,
Plus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel
Philoméle chante et s'élance!

Est-ce à moi de mourir? Tranquille je m'endors
Et tranquille je veille, et ma veille aux remords
Ni mon sommeil ne sont en proie.
Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux,
Sur des fronts abattus mon aspect dans ces lieux
Ranime presque de la joie.

Mon beau voyage enfin est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
J'ai passé les premiers à peine.
Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
La coupe, en mes mains encor pleine.

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson,
Et comme le soleil, de saison en saison,
Je veux achever mon année.

Die Revolution endigte, nachdem sie in französischer Maßlosigkeit ihre Berechtigung durch ihre Ausschreitungen in den Augen aller Denkfaulen und Aengstlichen in Frage gestellt hatte, in der lüderlichen Ermattung der Direktorialzeit, deren Stimmungen in dem Roman „Valérie" von Juliane von Krüdener, der nachmaligen Bußpredigerin, ausgeprägt sind. Der schlaffen Wirthschaft des Direktoriums folgte Bonaparte's straffe Säbelherrschaft. In dieser spielte die Literatur noch eine untergeordnetere Rolle, als sie während der vorhergehenden Stürme gespielt hatte. Die Geschichte übernahm das Amt der Poesie, sie wurde selbst Poesie; auf die Tragödie der Revolution folgte das Epos der Kaiserzeit. Napoleon besaß in Fontanes (1757—1821), der ein schlechter Poet und ein geschmeidiger Rhetor war, eine Art von literarischem Polizeipräfekten, welcher die das offizielle Schriftthum des ersten Kaiserreichs charakterisirende Impotenz recht anständig repräsentirte. Der berühmteste Lyriker dieser Periode ist Evariste Parny (1753—1814), dem seine wirklich anmuthigen Elegien den Namen des französischen Tibull eintrugen, der aber später als Fortsetzer der Frivolität des 18. Jahrhunderts auftrat und insbesondere in seinem Gedicht „La guerre de Dieux anciens et modernes" ein witziges Epos der Unzucht lieferte, wozu Voltaire's Pucelle die Inspiration geliehen hatte. Die meiste Aufmerksamkeit gewährte das Publikum noch der Bühne, auf welcher der Tragiker des Kaiserreichs, Antoine-Vincent Arnault (1766—1834, nicht zu verwechseln mit seinem Sohne Lucien-Emile Arnault, der ebenfalls Trauerspiele schrieb), seine deklamatorischen Tragödien von „klassischem" Zuschnitt vorführte. Seine Stücke sind nicht ohne einzelne Schönheiten. Er begann mit dem „Marius à Minturnes" und wählte seine Stoffe fortwährend mit Vorliebe aus der heroischen Römerzeit, was ihm Gelegenheit gab, das Paradepferd der napoleonischen Zeit, La Gloire, zu reiten. Auch Arnaults

---

Brillante sur ma tige, et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encore que les feux du matin,
Je veux achever ma journée.

O mort, tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi:
Va consoler les coeurs que la honte, l'éffroi,
Le pâle désespoir dévore.
Pour moi Palès encore a des asiles verts,
Les amours des baisers, les muses de concerts:
Je ne veux pas mourir encore. —

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois
S'éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix,
Ces voeux d'une jeune captive;
Et secouant le joug de mes jours languissants,
Aux douces lois des vers je pliais les accents
De sa bouche aimable et naïve."

Freund Jouy (geb. 1769) versuchte sich im Drama, schrieb Trauerspiele, worunter „Belisaire“ das beste, und die berühmten von Spontini komponirten Operntexte „Die Vestalin“ und „Kortez,“ hat aber seine Bedeutung mehr in der Sittenschilderei seiner Zeit („Observations sur les moeurs françaises au commencement du XIX. siècle,“), die er unter der Maske des „Hermite de la Chaussée d'Antin“ betrieb. Seine schriftstellerische Art und Weise wirkte in den besseren der späteren Feuilletonisten Frankreichs fort. Unendlich viele Dramen und Verseleien aller Art hat Lemercier (geb. 1773), einer der letzten Klassiker, geliefert; die lesenswertheste seiner Arbeiten ist die witzige Tragikomödie „Dame Censure.“ Er hat sich auch als Kritiker breit gemacht und in dem Streit zwischen den Klassikern und Romantikern eine Rolle gespielt; wie weit er es in dem Verständniß des Schönen gebracht, beweisen seine stupiden Urtheile über Schiller und Göthe.[1])

Ganz anders erscheinen diese Heroen wahrer Poesie in der Auffassung der Frau von Staël, welcher das große Verdienst gebührt, durch ihr Buch „De l'Allemagne“ den Franzosen zuerst einen Blick in das Geistesleben Deutschlands geöffnet zu haben. Anne Louise Germaine de Staël, Tochter des berühmten Necker, geb. 1766, gest. 1817, war weitaus die bedeutendste literarische Gestalt des kaiserlichen Frankreichs. Ihre Stellung zu Napoleon war aber bekanntlich eine feindselige; denn der Mann, der alles gebändigt hatte, vermochte das Genie dieser Frau nicht zu unterjochen und die kleinliche Bosheit, womit er ihre Person und ihre Schriften verfolgte, kennzeichnet recht deutlich den grimmigen Haß, womit der Despot jeden über das Niveau der Mittelmäßigkeit sich erhebenden Geist, jeden selbstständigen Charakter, jedes Freiheitsgefühl und jeden Widerspruch ansah. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit der Frau von Staël zerfällt in eine dichterische, in eine ästhetisch-soziale und in eine politische, welche Richtungen allerdings immer wieder in einander greifen. Als Dichterin glänzte sie vornehmlich in ihren beiden Romanen „Delphine“ und „Corinne ou l'Italie,“ durch welche sie die Vorläuferin des sozialen Romans von George Sand geworden ist; merkwürdig ist besonders die Korinna, in welcher das Ideal eines nach gesellschaftlicher Berechtigung ringenden Weibes mit glühender Phantasie gemalt wird. Beide Heldinnen, Delphine und Korinna, repräsentiren zwar noch nicht das „emanzipirte“ Weib, aber doch schon die „genialische“ Frau, welche den „Rechten“ sucht, aber nicht finden kann. Das Buch „De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales,“ enthält eine energische

[1]) Z. B. weiß er über Göthe's Faust Folgendes beizubringen: „Lisez les aventures de Faust qui se voue au démon et tombe des régions sublimes de la métaphysique dans le lit d'une paysanne qu'il pousse à la potence pour crime d'infanticide et de meurtre d'une mère.“

Protestation gegen den hergebrachten Formalismus und den immer krasser hervorgetretenen Materialismus der französischen Literatur und dringt auf die Herstellung der schönen Harmonie zwischen Geist und Materie, zwischen Vernunft und Sittlichkeit, zwischen Literatur und Leben; es hat, in Verbindung mit der schon erwähnten Schrift über Deutschland, sehr wohlthätig und weitgreifend auf die Bildung der Franzosen eingewirkt. In den „Reflexions sur le procès de la reine" entwickelte die Staël die weibliche Seite ihres Naturells auf eine gegen die Barbarei des Terrorismus wohlthuend abstechende Weise, während sie in den „Considérations sur les principaux événements de la révolution française" mit männlicher Geistesschärfe in den staatlichen Organismus eindrang und die konstitutionelle Staatsform als eine sittliche Nothwendigkeit darzustellen suchte, bei welchem Versuche freilich Einseitigkeiten und Illusionen nicht ausbleiben konnten, da sie viel zu sehr in der Natur der Sache lagen.

---

8) Die neuromantische Literatur der Franzosen.

Der weltreinigende Orkan der Revolution hatte ausgetobt, das napoleonische Heldengedicht bei Waterloo seinen tragischen Schluß gefunden und die bourbonische Restauration schickte sich an, dem Nacken der ermatteten Nation das Joch des alten Unsinns allmälig wieder aufzulegen. Die Richtung, welche die Literatur einzuschlagen angefangen hatte, schien dieses Unterfangen begünstigen zu wollen. Schon die Staël hatte auf die Wiederbelebung des religiösen Gefühls in der Literatur gedrungen und dadurch, wenn auch unfreiwillig, der Rückwärtserei Vorschub geleistet, welche bekanntlich zu allen Zeiten ihre Absichten hinter den Willen der Gottheit versteckt und die gläubige Dummheit der Völker als erstes Regierungsmittel handhabt. Die Wiederbegründung des ancien Régime setzte aber nicht nur das Wiedererwachen des religiösen Geistes im Allgemeinen, sondern eines speziell christlichen voraus, und diesen in die höhere Gesellschaft sowie in die Literatur zurückzuführen fühlte sich Chateaubriands Genie berufen.

François Auguste Vicomte de Chateaubriand (geb. 1768 zu Saint-Malo in der Bretagne, gest. 1848 in Paris) vereinigte allen Adel und alle Narrheit der Chevalerie, als deren letzter Vertreter er gelten könnte, in sich. Hochherzig war die Art und Weise, in welcher er dem bornirten Bourbonismus gegenüber zur Achtung der Volksrechte mahnte, närrisch dagegen die hyperromantische Emphase, womit er jener Jeanne d'Arc der Legitimität, deren Heldenrolle zu Blaye im Hebammenstuhl endigte, seine Dienste zuschwor. Als politischer Schriftsteller und als Staatsmann unklar und unsicher, weil durchaus unstät zwischen der Romantik seines Herzens und den vernünftigen For-

derungen seines Kopfes umhergeworfen, ist dagegen der Poet Chateaubriand der von Rousseau und Saint-Pierre inspirirte Vater der jungen Literatur Frankreichs, weil er, nachdem er als Jüngling die Geschicke der Revolution mitgedulbet und jenseits des Ozeans in den amerikanischen Urwäldern und im Wigwam des Indianers die Poesie der Natur in sich aufgenommen hatte, gegen die herrschende klassisch-atheistische Richtung der Literatur Frankreichs zuerst mit Bewußtsein die romantisch-christliche setzte. Seine erste nachhaltige literarische That, wodurch sich die romantische Reaktion gegen den Geist der Revolution entschieden ankündigte, war das Buch, „Génie du Christianisme ou les beautés de la religion chrétienne“ (1802), in welchem Chateaubriand mit genialem Instinkt das Christenthum ganz in das Gebiet der Schönheit hinüberspielte und die Religion zu einem Gegenstand des ästhetischen Genusses machte [1]), was freilich die Ohren und Herzen seiner Zeitgenossen gewaltig kitzelte und von der Geistlichkeit, weil ihre Absichten fördernd, mit Wohlgefallen aufgenommen wurde, bei Licht besehen jedoch kaum weniger frivol war als Voltaire's Spott. (Viel ernster und gediegener trat die christliche oder vielmehr katholische Reaktion in den Schriften von Chateaubriands Zeitgenossen, Louis Gabriel de Bonald (geb. 1762) und Joseph de Maistre (1753—1821), hervor; der letztere ist durch seine geistvoll dargelegten hierarchischen Ansichten („Du Pape“) ein Hauptführer des Ultramontanismus geworden.) Die spezifische Verherrlichung des Christenthums setzte Chateaubriand später in seiner epischen Dichtung „Les martyres“ fort, welche Züge prachtvoller und erhabener wie anmuthiger Poesie enthält, ihre Tendenz aber in einer Manier durchführt, die oft nahe daran ist, statt auf das Gemüth auf die Lachmuskeln zu wirken. In „Atala,“ „René“ und „Les Natchez“ verarbeitete Chateaubriand die Eindrücke seines Jugendlebens und seiner transatlantischen Wanderungen, ohne es in diesen an hinreißend schönen Einzelnheiten überreichen Romanen zu einer vollständigen Harmonie zwischen Inhalt und Form bringen zu können; er erreichte aber diese Harmonie in dem kleinen Roman „Les aventures du dernier Abencerrage,“ welcher ohne Frage seine reiffte und abgerundetste Dichtung, ein makelloses Kunstwerk ist, eine

---

[1]) Z. B. wenn er die Madonna, die er die zweite Eva nennt, schildert als das schöne und entzückende Weib, „welches zugleich Mutter und Jungfrau ist, das auf einem Stralenthrone sitzt, glänzender wie Schnee, von schönen Engeln bedient, während von Harfentönen und himmlischen Stimmen ein beständiges Koncert um sie her erklingt; als das Weib, durch dessen süßen Schoß die Gnade des Herrn herabgekommen, gleichsam als hätte Gott dadurch diese Gnade nur noch schöner machen wollen; als das Weib, welches das bezauberndste Dogma des Christenthums in sich enthält, indem es den Schrecken und Zorn Gottes dadurch sänftigt, daß es die Schönheit zwischen unser Nichts und die göttliche Majestät stellt.“

Elegie auf die untergegangene Ritterwelt im großartigsten Stil, die ebenso sehr zur Phantasie wie zum Herzen sprechend wohl geeignet war, zur Wiederbelebung der Romantik in Frankreich bedeutend mitzuwirken. Sein Leben hat Chateaubriand in seinen hinterlassenen Memoiren („Mémoires d'outre tombe") beschrieben, einem Werke, das manchen bedeutsamen Wink zur Geschichte der Zeit des Verfassers enthält, denselben aber auch als den eitelsten der Menschen kennzeichnet.

Die Christlichkeit Chateaubriands setzte sich lyrisch fort in Alphonse de Lamartine (1790—1869), der gleich jenem eine Pilgerfahrt nach Jerusalem unternahm und beschrieb, durch seine Erstlingswerke („Méditations poétiques," „Nouvelles méditations poétiques," „Harmonies poétiques et religieuses") der Lieblingsdichter der feinen Welt während der Restauration wurde und durch seine Art, von Gott, von Menschen und von der Natur zu singen und zu sagen, den durch Chateaubriand angeregten literarischen Umschwung förderte. Lamartine's Ideenkreis ist klein und, einzelne Genieblitze ausgenommen [1]), ordinär; aber er weiß auch das Ordinärste, den plattesten Katechismusgedanken sehr schön auszudrücken, der Hauch süßer Melancholie, welcher aus seinen Naturschilderungen weht, ist ganz geeignet, junge Gemüther zu entzücken, und die Pracht seiner Rhetorik vermag sogar ältere

[1]) Solche offenbaren sich namentlich in den beiden Gedichten „L'Enthousiasme" und „Désespoir," wo die Auffassung ebenso originell ist wie die Durchführung meisterhaft. Der Anfang des letztgenannten klingt wahrhaft erhaben:

„Lorsque du créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut enfanté le monde
    Des germes du chaos,
De son oeuvre imparfaite il détourna sa face,
Et d'un pied dédaigneux le lançat dans l'espace,
    Rentra dans son repos.

Va, dit-il, je te livre à ta propre misère;
Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,
    Tu n'est rien devant moi.
Roule au gré du hasard dans les déserts du vide;
Qu'à jamais loin de moi le destin soi ton guide
    Et le malheur ton roi!

Il dit. — Comme un vautour qui plonge sur la proie,
Le malheur, à ces mots, pousse, en signe de joie,
    Un long gémissement;
Et, pressant l'univers dans sa serre cruelle,
Embrasse pour jamais de sa rage éternelle
    L'éternel aliment." etc.

zu blenden. [1]) Das Gleiche gilt auch von seinen größern episch-didaktisch-lyrischen Dichtungen, „Jocelyn“ und „La chute d'un ange,“ die mehr breit als groß sind, allein durch Einzelnheiten anziehen, wie z. B. durch die herzige Beschreibung, die Jocelyn von seinem Aufenthalt in dem abgelegenen Alpendörfchen entwirft. Zu wahrhaft nationaler Bedeutung ist Lamartine erst gelangt durch sein Buch über die französische Revolution („Histoire des Girondins“ 1846). Hier hat er sich von seinem juvenilen Royalismus und seiner anempfundenen Christlichkeit völlig befreit erwiesen und einen historischen Roman pikantester Gattung geliefert. [2]) Während Lamartine's Lyrik sich schon stark von chateaubriand'scher und byron'scher Romantik in der Art inficirt zeigt, daß sie die Naturlaute derselben zur Salonsfähigkeit dämpft, lehnt sich die Dramatik Casimir Delavigne's (1794—1846) und Alexandre Soumet's (geb. 1788) noch entschieden an die Pseudoklassik an, obgleich auch diese Poeten den Einflüssen der neuen literarischen Bewegung sich nicht

---

[1]) So z. B. wenn er in dem rhetorischen Prunkstück „Buonaparte“ Napoleon folgendermaßen apostrophirt:

„Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure:
Rien d'humain ne battoit sous ton épaisse armure;
Sans haine et sans amour, tu vivois pour penser.
Comme l'aigle régnant dans un ciel solitaire,
Tu n'avois qu'un regard pour mesurer la terre.
Et des serres pour l'embrasser.
S'élancer d'un seul bond au char de la victoire,
Foudroyer l'univers des splendeurs de sa gloire,
Fouler d'un même pied des tribuns et des rois;
Forger un joug trempé dans l'amour et la haine,
Et faire frisonner sous le frein qui l'enchaîne
Un peuple échappé de ses lois!
Être d'un siècle entier la pensée et la vie,
Émousser le poignard, décourager l'envie;
Ébranler, raffermir l'univers incertain,
Aux sinistres clartés de ta foudre qui gronde
Vingt fois contre les dieux, jouer le sorte du monde,
Qu'el rêve!!! et ce fut ton destin!“ etc.

[2]) Merkwürdig ist an Lamartine der kosmopolitische Zug, wie er in mehreren seiner Produkte hervortritt. Es klingt ganz seltsam, wenn ein Franzose den Völkern zuruft:

„Nations, mot pompeux pour dire barbarie,
L'amour s'arrête-t-il ou s'arrêtent vos pas?
Dechirez ces drapeaux! une autre voix vous crie:
L'égoisme et la haine ont seuls une patrie,
La Fraternité n'en a pas!“

Lamartine's lyrische Politik hat bekanntlich zu der unglückseligen Wendung der Revolution von 1848 sehr viel beigetragen. Aus dem momentan Angebeteten Frankreichs wurde er nachmals zum beharrlichen Anbettler Frankreichs. Seine spätere literarische Thätigkeit war trotz ihrer polyhistorischen Fruchtbarkeit = Null.

ganz zu entziehen vermochten. Der begabtere von beiden war Delavigne, der im Trauerspiel („Les Vêpres Siciliennes," „Les enfans d'Edouard" etc.) wie im Lustspiel („L'école des vieillards" etc.) Erfolge hatte und durch die nationale Gesinnung der politisch-satirischen Lyrik seiner „Messéniennes" berühmt wurde, ohne indessen weder hüben noch drüben mehr als ein biegsames, wohlgeglättetes Formtalent zu erweisen.

Lamartine und Delavigne repräsentirten die Poesie in den Salons der Restauration, Pierre-Jean Béranger (geb. den 19. Aug. 1780, gest. am 16. Juli 1857 in Paris) dagegen, der große Chansonnier, Frankreichs nationalster und populärster Dichter, führte die Muse aus den exklusiven Kreisen der Vornehmen, Reichen und Gelehrten [1]) heraus und mitten unter das Volk, aus dessen Reihen er hervorgegangen, [2]) dem er sein Leben lang unverbrüchlich treu geblieben, dessen unabhängiger Sprecher und Tröster zu sein er allen Verlockungen zu Macht und Glanz vorzog [3]). Bérangers Chanson ist das liedgewordene Franzosenthum mit allen seinen Glanzseiten und Schwächen, und da sich die Franzosen sogar in ihren Schwächen noch liebenswürdig zu geben wissen, so ist das béranger'sche Lied auch noch da liebenswürdig, wo es diese Schwächen widerspiegelt, und selbst noch da graziös, wo es sehr nahe an das Gebiet der Zote streift. Bérangers volksthümliche Leier war reich besattet: die epikuräische Philosophie des 18. Jahrhunderts („le Dieu des bonnes gens" u. a.), die Freiheitsbegeisterung der Revolution („la Déesse," „le vieux sergent" u. a.), der kriegerische Napoleon-Enthusiasmus („les deux grenadiers," „les souvenirs du peuple"), der liberale Spott auf die versuchte Wiederherstellung des ancien Régime („le marquis de Carabas," „les missionnairs," „Nabuchodonosor" u. a. m.), die warme Theilnahme an der Befreiung und Beglückung der Völker („la sainte

---

[1]) Bérangers Stellung gegenüber der konventionellen akademischen Dichterei wird ganz gut durch folgende Anekdote bezeichnet: Un académicien-poète, à qui Béranger, encore inconnu, parlait un jour de ses idylles et du soin qu'il y prenait de nommer chaque objet par son nom et sans le secours de la fable, lui objetait: „Mais la mer, par exemple, la mer; comment direz-vous?" — Je dirai tout simplement la mer. — „Eh quoi! Neptune, Téthys, Amphitrite, Nérée, de gaîté de coeur vous retranchez tout cela?" — Tout cela.

[2]) „Ma Muse et moi portons pour devise:
Je suis du peuple ainsi que mes amours."

[3]) „Non, mes amis, non, je ne veux rien être.
Semez ailleurs places, titres et croix.
Non, pour les cours Dieu ne m'a pas fait naître,
Oiseau craintif, je fuis la glu des rois.
Que me faut-il? maitresse à fine taille,
Petit repas et joyeux entretien.
De mon berceau près de bénir la paille,
En me créant Dieu m'a dit: Ne sois rien!" etc.

alliance des peuples," „Hâtons-nous!" u. a.), die gesellige Heiterkeit und der Weinscherz („ma république" u. a. v.), Liebeslust und Leid („qu'elle est joli!" „la vertu de Lisette" u. a. v.), die humoristische Begnügung und Zufriedenheit („le roi d'Yvetot," „Roger Bontemps"), der freie, gesunde Spaß („mon curé," „le sénateur"), das faunische Schmunzeln („le vieux célibataire"), endlich die ganze Wucht der Noth, die ganze Bitterkeit der Sklaverei, welche auf den Armen und Unterdrückten lastet („Jeanne-la-Rousse," „le vieux vagabond," „la pauvre femme,") — dieses alles spricht, jubelt, kichert, lacht, grollt und weint aus Bérangers Chansons mit einer Innigkeit und Wahrheit, Anmuth und Kraft, welche deutlich fühlen lassen, daß in dieser Poesie wirklich das Volksherz klopft [1]). Der Dichter selbst hat sich in der Vorrede zu der vorletzten Sammlung seiner Chansons über seine Wirksamkeit auf eine Art ausgesprochen, die ihn und seine Poesie schön und gut charakterisirt. „Vor allem, sagt er, muß ich bekennen, daß ich die Vorwürfe wohl begreife, welche mehrere meiner Lieder mir haben zuziehen müssen von seiten strenger Gemüther, welche niemand zu vergeben geneigt sind, nicht einmal einem Buche, das schlechterdings nicht darauf Anspruch macht, zur Erziehung von Jüngferchen dienlich zu sein. Ich will nur Eins sagen, wenn nicht zur Vertheidigung, so doch zur Entschuldigung: die getadelten Lieder, tolle Eingebungen der Jugend und Rückfälle in dieselbe, gaben für die ernsten und politischen Gedichte sehr nützliche Begleiter ab und ich möchte fast glauben, daß ohne Beihilfe der ersteren die letzteren nicht so weit durchgedrungen wären, weder so tief hinab, noch so hoch hinauf; über das letzte Wort mögen sich die Salonstugenden immerhin ärgern. Einige meiner Lieder — die armen Dinger! — sind als gottlos verschrieen und behandelt worden von seiten der königlichen Prokuratoren, Staatsanwälte und ihrer Substituten, lauter Leute, die sehr fromm sind — während der Gerichtssitzung. Ich kann in dieser Beziehung nur sagen, was schon hundertmal ge-

[1]) Doch muß angemerkt werden, daß der Pulsschlag dieses Herzens durch den allbeliebten Chansonnier nicht immer in gesunder und heilsamer Weise angeregt und aufgeregt worden ist. Ja, es dürfte kaum einer Entschuldigung bedürfen, wenn ich sage, daß Frankreichs nationalster Dichter zugleich ein nationales Unglück gewesen sei. In Wahrheit, er ist das gewesen und zwar in seiner Eigenschaft als Hauptschöpfer der napoleonischen Mythologie und als Hauptmacher der Vermythisirung und Vergötterung Napoleons. Er vorzüglich hat durch seine napoleonischen Chansons den Napoleonkult der Volksphantasie eingeschmeichelt, welcher unheilvolle Napoleonkult dem Bonapartismus wieder auf die Beine half. Allerdings hatte Béranger nur bonapartisirt, um dem Bourbonismus liberale Opposition zu machen. Allein hier zeigte es sich recht deutlich, daß man den Teufel nicht durch Belzebub soll austreiben wollen und daß der Zweck keineswegs alle Mittel heiligen kann. Es ist dem großen Chansonnier also nur recht geschehen, wenn er zur Strafe für seine Verherrlichung und Popularisirung Napoleons des Ersten noch Napoleon den Dritten erleben mußte und wenn schließlich sein Leichenbegängniß zu einer beschimpfenden Polizeiposse gemacht wurde.

sagt wurde. Wenn, wie es in unsern Tagen geschieht, die Religion sich als politisches Werkzeug gebrauchen läßt, so stellt sie sich der Mißachtung ihres geheiligten Charakters bloß; die Tolerantesten werden für sie intolerant; die Gläubigen, welche zuweilen etwas anderes glauben als sie lehrt, bringen Repressalien übend oft bis in ihr Allerheiligstes. Ich, der ich zu diesen Gläubigen gehöre, habe dessen nie mich unterfangen und gebe mich damit zufrieden, die Livree des Katholicismus lächerlich zu machen. Ist das Gottlosigkeit? Noch muß ich einer großen Anzahl von Liedern erwähnen, die meine innersten Herzensgedanken oder die Launen eines vagabondirenden Geistes wiedergeben: es sind meine Lieblingskinder. Das ist alles, was ich zu ihren Gunsten öffentlich sagen will, und nur das möchte ich noch beifügen, daß auch diese Chansons, die Mannigfaltigkeit meiner Sammlungen vermehrend, für den Erfolg meiner politischen Gesänge nicht unnütz gewesen sind. Die letztern betreffend, so haben sie, wollte man auch nur den entschiedensten Gegnern der fünfzehn Jahre hindurch von mir vertheidigten Grundsätze glauben, einen gewaltigen Einfluß auf die Massen ausgeübt, auf den einzigen Hebel also, der von jetzt an noch große Dinge möglich macht. Die Ehre dieses Einflusses habe ich mir zur Zeit des Triumphes nicht zugeeignet; mein Muth verschwand vor dem Siegesgeschrei. Heute wage ich denn meinen Theil an dem Triumph von 1830 in Anspruch zu nehmen; mein Abschiedslied („Adieu, chansons!") leidet an dieser Regung der politischen Eitelkeit, ohne Zweifel hervorgerufen durch die Schmeicheleien, mit denen eine enthusiastische Jugend mich überhäuft hat und noch überhäuft. In der Voraussicht, daß die Chansons und der Chansonnier bald der Vergessenheit anheimfallen, ist es eine Grabschrift, die ich für unser gemeinschaftliches Grab geschrieben habe" [1]). — Eine Art Bé-

[1]) Hier müssen wir dem bescheidenen Dichter widersprechen. Keine Grabschrift, sondern ein unsterbliches Denkmal des Ruhmes ist das Lied, auf welches er anspielt. Man höre nur folgende Verse, die um so ergreifender sind, als sie die wahrste Selbstkritik enthalten:

„Bénis ton sort. Par toi la poésie
A d'un grand peuple ému les derniers rangs.
Le chant qui vole à l'oreille saisie,
Souffla ces vers même aux plus ignorans.
Vos orateurs parlent à qui sait lire:
Toi, conspirant tout haut contre les rois,
Tu marias, pour ameuter les voix,
Des airs de vielle aux accens de la lyre.
Tes traits aigus lancés au trône même,
En retombant aussitôt ramassés,
De près, de loin, par le peuple qui t'aime,
Volaient en choeur jusqu'au but relancés.
Puis quand ce trône ose brandir son foudre,
De vieux fusils l'abattent en trois jours.

ranger in Prosa war der geistvolle Pamphletist Paul Louis Courier (1773—1825), dessen schlagfertige Flugschriften der Restauration nicht minder gefährlich wurden als sie nach rechts und links eine freiere Bewegung der Literatur anregten. Couriers Gebaren erinnerte an den Demokratismus eines antiken Republikaners; ein anderer berühmter Publizist der damaligen Oppositionspartei dagegen stellte in seinem Leben und in seinen Werken die Idee des Konstitutionalismus, der liberalen Bourgeoisie dar. Ich meine Benjamin Constant de Rebecque (1767—1830), der sich auch als Novellist versuchte („Adolphe") und nicht nur ein konstitutioneller Eiertanzkünstler, sondern auch ein Virtuos des Windfahnenthums gewesen ist. Höchst vortheilhaft für den Liberalismus erwies sich auch der Kampf in Versen, welchen die beiden Poeten Barthélemy (geb. 1796) und Mery (geb. 1794) gemeinschaftlich gegen die Restauration führten („La Villéliade," „La Corbièréide," „La Péyronnéide" etc.), in welchen Kampf sie auch den Napoleonkultus, dem sie in ihrem historischen Epos „Napoléon en Egypte" und in dem Gedicht „Le fils de l'homme" huldigten, als wirksames Motiv verflochten. Bald nach der Julirevolution liehen sie dem Mißmuth der getäuschten Freiheitsfreunde ihre Stimme („La Dupinade, ou la révolution dupée"). Weit durchschlagender jedoch that dies der Satiriker Auguste Barbier (geb. 1805), der seine energischen Strafgedichte unter dem einfachen Titel „Jambes" sammelte. In seinem Gedicht „Das Jägerrecht (la curée)," welches an koncentrirtem Zorn und lakonischer Kraft in der modernen Literatur kaum seines Gleichen hat, geißelte er die Stellenjäger, welche das französische Volk um die Resultate der Julirevolution betrogen, damit sie ihren schmählichen Antheil an der vom Volk erjagten Beute einsacken könnten, und unterwarf dann in der Satire „Popularité" und andern das ganze Ge-

---

Pour tous les coups tirés dans son velours,
Combien ta muse a fabriqué de poudre!
Ta part est belle à ces grandes journées,
Où du butin tu détournas les yeux.
Leur souvenir, couronnant tes années,
Tu suffiras, si tu sais être vieux.
Aux jeunes gens racontes-en l'histoire;
Guide ler nef; instruis-les de l'écueil;
Et de la France, un jour, font-ils l'orgueil,
Va réchauffer ta vieillesse à leur gloire."

Es existiren zahllose Ausgaben von Bérangers Chansons. L. Seeger hat durch seine Verdeutschung der Lieder Bérangers (1839) die Zahl der deutschen Uebersetzungsmeisterwerke vermehrt. In die zweite, verbesserte und reichvermehrte Auflage (2 Bde. 1859) sind sämmtliche Werke des großen Chansonnier aufgenommen, also auch die höchst anmuthige Selbstbiographie, welche sich unter dem Nachlaß desselben vorgefunden. Neben Béranger ist besonders M. A. M. Désaugiers als Chansonnier zu nennen.

biet der politischen und sozialen Korruption einer ätzenden Kritik.[1]) Ein Jahr später trat er mit der nämlichen Energie, womit er den falschen Liberalismus entlarvt hatte, gegen die Vergötterung Napoleons auf in dem Gedicht „L'idole,“ in welchem er den Halbgott der Franzosen in ganz eigenthümlicher Beleuchtung zeigt [2]). In seinen späteren Tendenzdichtungen („Il Pianto und „Lazare“), welche italische und englische Zustände behandeln, vermochte er sich zu der in den Jamben bewiesenen Kraft nicht mehr zu erheben. Eine zwar weniger markirte, aber kaum weniger eigenthümliche Stellung als Barbier, wenn auch auf einem anderen Gebiete der Dichtung, nimmt A. B. Brizeux (1816—1858) ein. Denn auch er hielt sich seitwärts vom lauten Literaturmarkt und trat gegen die Zeittendenzen in Opposition; nur äußerte sich diese in seinen Gedichten nicht strafend und spottend wie bei Barbier, sondern elegisch und idyllisch.

Noch vor der politischen Revolution von 1830 hatte sich die literarische in Frankreich vollbracht. Der von Chateaubriand gegebene Anstoß hatte mächtig gewirkt und die volksthümliche Lyrik Bérangers ihrerseits viel dazu beigetragen, die steife Klassik in Mißkredit zu bringen. Die drangvolle Jugend dürstete, wie im staatlichen, so auch im literarischen Leben nach Reformen und sämmtliche seit Chateaubriand genannte Autoren hatten mehr oder weniger auf die Geltendmachung eines neuen Prinzips hingearbeitet. Die

---

[1]) Die bald genug zu Tage getretenen Skandale der louis-philipp'schen Geldwirthschaft bewiesen, wie wahr Barbier gesprochen, als er nach der Julirevolution von Paris sagte:

„Paris n'est maintenant qu'une sentine impure,
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courans de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux;
Un taudis regorgeant de faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salons,
Qui vont de port en port et d'étage en étage
Gueusant quelque bout de galons;
Une halle cynique aux clameurs insolentes,
Où chacun cherche à déchirer
Un misérable coin des guenilles sanglantes
Du pouvoir qui vient d'expirer.“

[2]) Sehr schön ist in diesem Gedicht besonders die Stelle, wo die Vergleichung des revolutionären Frankreichs mit einem ungezähmten Roß und Napoleons, als des despotischen Bändigers desselben, durchgeführt wird:

„O Corse! à cheveux plats, que ta France était belle
Au grand soleil de messidor!
C'était une cavale indomptable et rebelle,
Sans frein d'acier ni rênes d'or;“ etc.

Förster und Pfizer haben Verdeutschungen von Barbiers „Jamben“ gegeben. Vom „Idol“ findet sich eine sehr gute in Geibels und Leutholds „Fünf Büchern französischer Lyrik vom Zeitalter der Revolution bis auf unsere Tage“ (1862).

Bekanntschaft mit der englischen und deutschen Literatur, welche jetzt von talentvollen Männern vermittelt wurde, war ganz geeignet, den Franzosen Zweifel an der kanonischen Geltung ihrer Klassik beizubringen, und die einfältige Art, womit die Anhänger der klassischen Schule gegenüber den Romantikern — unter dieser Bezeichnung wurden die Parteigänger der aus mittelalterlicher Romantik, aus Shakspeare, Scott und Byron, aus Schiller und leider auch aus Callot-Hoffmann abstrahirten Kunsttheorien zusammengefaßt — ihre Sache führten, war nur den Gegnern förderlich. Was einmal lächerlich geworden, war bekanntlich bis zur Zeit Louis Napoleons in Frankreich verloren; geradezu lächerlich aber machten sich die Klassiker dadurch, daß einer der Ihrigen, Baour-Lormian, Karl den Zehnten in einer Bittschrift förmlich anging, die Klassik gegen die Romantik in Schutz zu nehmen. Raynouard, Roquefort und andere hatten die lange verschollenen Schätze der altfranzösischen Literatur wieder aufgegraben und ihre Landsleute mit diesen Produkten der Romantik bekannt gemacht, feinsinnige Kritiker und Literarhistoriker wie Villemain, Saint-Marc Girardin, J. J. Ampère, Sainte-Beuve, Edgar Quinet, Gustave Planche, X. Marmier, Eduard Lerminier und Philarete Chasles wiesen theils die Einseitigkeiten des klassischen Systems nach, theils lieferten sie durch Hinweisung auf die italische, spanische, englische und deutsche Literatur eine weitgreifende Beurtheilung der nüchternen Verständigkeit der französischen Bildung und Literatur, welche, so von verschiedenen Seiten her aus dem gewohnten Schlendrian aufgerüttelt, während der ziemlich windstillen Periode der Restaurationszeit hatte, sich mit frischen, fremden und einheimischen Elementen zu befruchten.

Die literarische Manifestation dieser Elemente war die neuromantische Schule der Franzosen, welche zwar einerseits in dem politischen Liberalismus ihrer Entstehungsperiode ein heilsames Gegengewicht gegen den politischen und religiösen Obskurantismus fand, der, wie wir bei Deutschland sehen werden, dem romantischen Prinzip nothwendig anklebt, andererseits aber vermöge der Maßlosigkeit des französischen Charakters vielfach in Monstruosität und Absurdität sich verrannte und es an Mißgriffen aller Art, wozu besonders die Nachahmung schlechter oder mißverstandener Muster gehörte, nicht fehlen ließ. Das Feldgeschrei der Neuromantiker war: Abwerfung der herkömmlichen Fesseln in Gedanken, Sprache und Ausdruck! Die Diktion der romantischen Schule — um deren Heranbildung insbesondere der vielseitige Dichter und Gelehrte Charles Nodier (1783—1845), der Verfasser romantisch angehauchter Novellen und Balladen [1]), der eifrige Erneuerer alter Poeten, große Verdienste hatte — ist kühn, blumig, gewagt, bilderreich und nicht angefressen von dem

[1]) Stella — Le peintre de Saltzbourg — Jean Sbogar — Thérèse Aubert — Smarra — Trilbi — Contes et Ballades etc. Kulturgeschichtlich werthvoll sind Nodiers „Souvenirs, Portraits, Episodes de la révolution et de l'empire."

kühlen Skepticismus und dem blassen Esprit der alten Schule. In der Metrik vollendete die Romantik die schon von A. Chenier versuchte Emancipation von der Monotonie des boileau'schen Alexandriners, wagte neue Strophenbildungen und liebte volltönende Reime. In der Behandlung ihrer Stoffe strebte sie nach Originalität; die Pathologie der menschlichen Seele war ihr ergiebigstes Feld, die Aeußerungen der Leidenschaft — leider oft vorzugsweise die häßlichsten Aeußerungen — waren ihre Freude.

Viktor Maria Hugo (geb. 1802 zu Besançon), der als das Haupt der romantischen Schule in Theorie und Praxis anerkannt ist, bezeichnete den veränderten Geschmack in Poesie und Kunst ganz richtig mit den Worten: „Diese Revolution in allen Künsten ist nur eine allgemeine Rückkehr zu der Natur und Wahrheit, sie ist die Ausrottung des falschen Geschmacks, der seit beinahe drei Jahrhunderten dadurch, daß er an die Stelle aller Realitäten unaufhörlich konventionelle Willkür setzte, so viele gute Köpfe verdorben hat. Das neue Zeitalter hat den klassischen Lappen, den philosophischen Lumpen und das mythologische Flittergold entschieden abgestreift." Gut, aber leider kamen durch die Romantik eine Masse anderer Lappen, Lumpen und Flitter auf's Tapet. Hugo selbst nun war ein Mann von Genie, ein Poet jeder Zoll, aber es mangelte ihm wie als Mensch — aus einem fanatischen Bourbonisten wurde er ein enthusiastischer Bonapartist, dann ein Liberaler à la Julirevolution, hierauf Pair von Frankreich durch Louis Philipps Gnade, nach der Februarrevolution leidenschaftlicher Republikaner und zuletzt (1870) sozialistischer Zweidrittelsnarr — so auch als Künstler durchaus an Charakter und Einheit. Er war ein unklarer Kopf, ein zerklüftetes zweiseitiges Naturell, was sich auch in seinen Dichtungen störsam fühlbar machte. Er selbst hat den Mangel prinzipieller Einheit an der neuen Schule theoretisch anerkannt, indem er sagte: „Zwei Parteien haben sich in dem Schoße der neueren Literatur gebildet, welche die doppelte Lage vorstellen, in der unsere politischen Unglücksfälle die Geister wechselseitig hinterlassen haben: die Ergebung und die Verzweiflung. Beide erkannten das an, was eine spottende Philosophie geleugnet hatte, die Ewigkeit Gottes, die Unsterblichkeit der Seele, die ursprünglichen Wahrheiten und die geoffenbarten Wahrheiten, aber die eine, um anzubeten, die andere, um anzufluchen; die eine sieht alles von der Höhe des Himmels an, die andere aus der Tiefe der Hölle; die eine setzt an die Wiege des Menschen einen Engel, den er am Kopfkissen seines Sterbebettes wiederfindet, die andere umgibt seine Schritte mit Dämonen, Gespenstern und unheilbringenden Erscheinungen." Diesen Zwiespalt, diese Zweiseitigkeit der neufranzösischen Romantik brachte Hugo sodann auch in der Praxis durch seine zahlreichen Dichtungen zur Anschauung.[1]) In seiner Lyrik kehrt er sich vor-

[1]) Lyrik: Odes et Ballades — Les Orientales — Les feuilles d'automne — Les chants du crépuscule — Les voix interieures — Les rayons et les ombres —

zugsweise der Bejahung, der Lichtseite zu, wogegen seine Romane und Dramen die Hinkehrung zur Verneinung, zur Nachtseite charakterisirt. Hugo's eigentliche Bedeutung und Größe als Dichter beruht auf seinen lyrischen Werken. Nachdem er in seinen Oden den rhetorischen Pomp jugendlichen Eifers entfaltet, in seinen Balladen Anklänge mittelalterlicher Romantik widergetönt, in den Orientalen glanzvolle Schildereien von fremden Gegenden, Menschen und Vorfällen entworfen hatte, kehrte er, der Aeußerlichkeiten einer bestechenden, aber oft seellosen Phantastik und einer zwar bewundernswerthen, aber oft hohlen verskünstlerischen Virtuosität sich entschlagend, in den Herbstblättern, den Dämmerungsgesängen, den inneren Stimmen, den Stralen und Schatten und zuletzt noch in den Betrachtungen mehr bei sich selbst ein und vereinigte bald wunderbar innige, zarte und zärtliche, bald in unwiderstehlicher Begeisterung prachtvoll auftönende Akkorde, die von den poetischen Anschauungen, Eindrücken und Stimmungen des Naturlebens, des Herzenslebens, des Familienlebens, der Kinderwelt, des Menschenlebens im Allgemeinsten und Besondersten auf einer klangvollen Lyra angeschlagen wurden, zu einer Harmonie, die nur selten von einem Mißton gestört wird und in der That dem Wohllaut eines reichen Glockengeläutes gleicht, womit Hugo seine Lyrik in einem ihrer schönsten Produkte selbst verglichen hat. [1]) Hugo's erste Romane:

Les contemplations. — Romane: Han d'Islande — Bug-Jargal — Le dernier jour d'un condamné — Notre-Dame de Paris — Les misérables — Les travailleurs de mer. — L'homme qui rit. — Dramen: Cromwell — Hernani — Marion Delorme — Le roi s'amuse — Lucrèce Borgia — Marie Tudor — Angelo — Ruy Blas — Les Bourggraves. — Satiren: Napoléon le petit — Les châtiments. — Epen: La légende des siècles. — L'année terrible. — Vermischte Schriften: Littérature et Philosophie — William Shakspeare. — Reisewerk: Le Rhin. — Eine gute Verdeutschung von Hugo's sämmtlichen (früheren) Werken, besorgt von Freiligrath und anderen, erschien 1835 fg. Später: V. H. sämmtl. poet. Werke, deutsch von L. Seeger, 1860 fg. (unvollendet).

[1]) — — — — — — — — „La cloche et mon âme,
Qu'à son heure, à son jour, l'esprit saint les réclame,
Les touche l'une et l'autre et leur dise: Chantez!
Soudain, par toute, voix et de tous les côtés,
De leur sein ébranlé, rempli d'ombres obscures,
A travers leur surface, à travers leurs souillures,
Et la cendre et la rouille, amas injurieux,
Quelque chose de grand s'épandra dans les cieux!
Ce sera l'hosianna de toute créature!
Oui, ce qui sortira, par sanglots, par éclairs,
Comme l'eau du glacier, comme le vent des mers,
Comme le jour à flots des urnes de l'aurore,
Ce qu'on verra jaillir et puis jaillir encore
Du clocher toujours droit, du front toujours debout,
Ce cera l'harmonie immense qui dit tout!
Tout! les soupirs du coeur, les élans de la foule;

Han von Island und Bug=Jargal sind krasse Höllebreugheleien; im erstgenannten steigert sich der hyperromantische Aberwitz bis zur Menschenfresserei. Der letzte Tag eines Verurtheilten gibt eine ergreifende Schilderung der psychischen Folterqualen, welche ein Mensch empfindet, der durch das Richtbeil zu sterben bestimmt ist; das Skalpell, womit der Dichter in der Seele des unglücklichen Mannes wühlt, foltert aber zugleich auch den Leser und von einer ästhetischen Wirkung kann keine Rede sein. Notre=Dame von Paris dagegen ist ein historischer Roman vom höchsten Werthe ungeachtet vieler Auswüchse, die so häßlich sind wie der Buckel des Quasimodo. Hugo hat in diesem Buche nicht nur das Leben des Mittelalters höchst glücklich reproducirt (ich erinnere nur an die kostbaren Volksscenen), sondern er hat auch die Idee des Mittelalters, in der Kathedrale verkörpert, künstlerisch erfaßt und in dem hereinbrechenden Konflikt mit der Idee der neuen Zeit zur Anschauung gebracht. Nach dem 2. Dezember von 1851, gegen welchen er einen ehrenwerthen Widerstand versuchte, ins Exil getrieben, unternahm er die Anschauungen, Hoffnungen, Enttäuschungen und Erbitterungen der französischen Sozialdemokraten in zwei großen Romangemälden, die er „Die Elenden (les misérables)“ und „Der lachende Mann (l'homme qui rit)“ betitelte, allseitig künstlerisch zu gestalten, aber ohne dabei die plastische Kraft von Notre=Dame noch einmal erreichen zu können. Einiges in diesen Romanen ist allerdings so, daß man erkennt, ein Mann von Genius habe es geschrieben; anderes aber

---

Le cri de ce qui monte et de qui s'écroule;
Le discours de chaque homme à chaque passion;
L'adieu qu'en s'en allant chante illusion;
L'espoir éteint; la barque échouée à la grève;
La femme qui regrette et la vierge qui rêve;
La vertu qui se fait de ce que le malheur
A de plus douloureux, hélas! et de meilleur;
L'autel enveloppé d'encens et de fidèles;
Les mères retenant les enfants auprès d'elles;
La nuit qui chaque soir fait taire l'univers
Et ne laisse ici-bas la parole qu'aux mers;
Les couchants flamboyants; les aubes étoilées;
Les heures de soleil et de lune mêlées;
Et les monts et les flots proclamant à la fois
Ce grand nom qu'on retrouve au fond de toute voix;
Et l'hymne inexpliqué qui, parmi des bruits d'ailes,
Va de l'air de l'aigle au nid des hirondelles;
Et ce cercle dont l'homme a sitôt fait le tour,
L'innocence, la foi, la prière et l'amour!
Et l'éternel reflet de lumière et de flamme
Que l'âme verse au monde et que Dieu verse à l'âme!“

Les chants du crépuscule, XXIX, 3.

ganz verzwickt, um nicht zu sagen verrückt. Die Marotte der französischen Romantiker, Verbrecher und Galeerensträflinge zu Helden hinaufzuidealisiren, kehrt auch hier wieder: Den Hauptkampf mit den Klassikern kämpfte Hugo als Dramatiker, als welcher er durch den Beifall, den sein Hernani, der 1830 zum erstenmal über die Bühne des Theater français ging, errang, den Sieg davontrug, wie er später auch die letzte Burg der Klassik, die Akademie, für die Romantiker erstürmte. In seinen Dramen, vom Cromwell herab bis zu den Burggrafen, diesem tollen Machwerk ohne Sinn und Verstand, spricht Hugo den Gesetzen der Schönheit förmlich Hohn und sucht, im Gegensatze zu der geschleckten Korrektheit der Klassik, die kein Ding bei seinem Namen nannte und den unmittelbaren Ausdruck der Empfindungen mit stereotypen Formeln kastrirte, die Poesie und das dramatische Leben nicht etwa bloß in der Mißachtung der drei Einheiten und anderer pseudoklassischer Konvenienzen, sondern und zwar mit Vorliebe in Verhältnissen und Situationen, die oft genug Sitte und Anstand verletzen, in allerlei Gräuel und Unnatur. [1]) In diesen Schauspielen begegnet uns fast immer ein personifizirtes diabolisches Prinzip, herzlos, sarkastisch, finster wirkend, welches die Hauptpersonen ins Verderben hinabzieht, und dieses Hinabziehen geschieht meist in kindischer Weise durch diverse Maschinerieen, Geheimtreppen, Fallthüren und dergleichen, während man die echte Schicksalsidee, die ethische Nothwendigkeit, vermißt. Ich will hier nicht wiederholen, was Börne seiner Zeit über die Tragödie „Der König belustigt sich" gesagt hat, aber es läuft auf das Angeführte hinaus; ebenso tritt uns in Marion Delorme die tragische Willkür und der „rothe Mann" entgegen, in Hernani tödtet ein unnatürlich gesteigerter Begriff von Ehre — kurz, es sind rechte Dii ex machina, welche in Hugo's Tragödien regieren, und der Zufall spielt darin seine anmaßliche Rolle. Wo aber statt der verkünstelten Handlung der schöne Fehler lyrischer Ergüsse eintritt, da erweis't sich der Dichter oft erhaben und immer bedeutend. In seinen satirischen Auslassungen, wovon die eine („Napoléon le petit") in Prosa, die andere („les châtiments") in Versen geschrieben ist, verliert Hugo nicht selten die künstlerische Herrschaft über seine Entrüstung. Aber man muß auch sagen, daß diese fulminanten Ergüsse mitunter eine wunderbar ergreifende Erhabenheit des Zornes und der Trauer erreichen und ihrem Schöpfer den Ehrentitel eines Juvenal des zweiten Empire unbedingt sichern. [2]) Hugo's Weltlegende („la légende

[1]) Als Hugo endlich im Jahr 1841 in die Akademie eingeführt wurde, sagte Salvandy in seiner Begrüßungsrede zu ihm: „Vous avez introduit l'art scénique (l'arsénique) dans notre littérature" — einer der boshaftesten, aber auch gerechtesten aller Calembourgs, die je gemacht wurden.

[2]) Zu den schlagend-witzigsten der „Châtiments" gehört wohl die „Chanson" (liv. V, 2): —

des siècles*) ist ein durch glänzende Einzelnheiten anziehender Versuch, die Weltgeschichte zu einem Epos zu gestalten oder, wie sich der Dichter in der Vorrede ausdrückt, „die Menschheit zu schildern in einem cyklischen Werke, sie zu malen in einer Reihe von Bildern in allen ihren Beziehungen, unter dem Gesichtspunkte der Geschichte, der Sage, der Philosophie, der Religion, der Wissenschaft, welche Momente sich alle zusammenfassen in einer unendlichen Bewegung aufwärts zum Licht."

Die romantische Schule ist noch zu keinem rechten Abschlusse gediehen, der sie als eine fertige historische Erscheinung zu betrachten berechtigte, und da die am Haupte derselben, an Hugo, wahrgenommenen guten und schlechten Eigenschaften im Allgemeinen die sämmtlicher Romantiker sind, so können wir uns wohl enthalten, hier allzu sehr ins Detail einzugehen, und begnügen uns, auf die hervorragendsten Vertreter der jungen Literatur hinzuweisen. Hugo zunächst, ihn an künstlerischer Besonnenheit sogar übertreffend, steht Alfred de Vigny (1798—1863), der im episch-lyrischen Gedichte (Le corne, la neige, la Frégatte la Sérieuse, Dolorida etc.) wie im Roman (Cinq-Mars, Servitude et grandeur militaire) Ausgezeichnetes geleistet und überdies das Verdienst hat, durch treffliche Uebersetzung einiger Werke Shakspeare's den Franzosen diesen Dichter endlich in edlerer Gestalt vorgeführt zu haben, als es früher Ducis zu thun vermocht hatte. Einer der rüstigsten Vorkämpfer der literarischen Bewegung der 20ger und 30ger Jahre, ohne jedoch an den Excessen der Romantik sich zu betheiligen, war C. A. Sainte-Beuve (1804—69), welcher seine ersten dichterischen Versuche unter dem Namen Joseph Delorme veröffentlichte. Die Lyrik seiner „Consolations" (1830) ist gedankenreich und zart, aber schwunglos, seine poetische Erzählung „Schulmeister Jean" idyllisch angehaucht und formsauber, sein Roman „Volupté" voll feiner Beobachtung. Jedoch überwiegt seine Bedeutung als Kritiker und Literarhistoriker seine dichterische weit und seine „Critiques et portraits littéraires", seine „Nouveaux portraits littéraires," seine „Portraits des femmes,"

---

*)
„Un jour Dieu sur la table
Jouait avec le diable
Du genre humain haï;
Chacun tenait sa carte,
L'un jouait Bonaparte
Et l'autre Mastaï.

Un pauvre abbé bien mince,
Un méchant petit prince,
Polisson hasardeux!
Quel enjeu pitoyable!
Dieu fit tant que le diable
Les gagna tous les deux.

Prends! cria Dieu le père,
Tu ne sauras qu'en faire!
Le diable dit: erreur!
Et, ricanant sous cape,
Il fit de l'un un pape,
De l'autre un empereur."

seine „Histoire de Port-Royal“ und seine „Causeries du lundi“ gehören zu den besten kulturgeschichtlichen und kunstphilosophischen Büchern seines Landes. Ueber die beiden Brüder und Lyriker Emil nnd Antony Deschamps hinweg erhob sich Edgar Quinet (geb. 1803) zu umfassenderer Thätigkeit und größerem Ruf. Das Studium der deutschen Literatur hat augenscheinlich auf sein Dichten gewirkt. Zunächst freilich mehr verwirrend als erleuchtend. Zeuge dessen sein dramatisirtes Erstlingswerk „Ahasverus,“ welches er ein Mystère betitelte. In diesem Monstrum von Drama treten der straßburger Münster und ähnliche Personen sprechend und handelnd auf. Maßvoller ist eine zweite Dichtung, „Prometheus,“ in welchem Quinet den Versuch machte, Hellenismus und Christianismus zu verschmelzen. In seinem dritten großen Gedicht „Napoleon,“ huldigte er der liberalen Modethorheit, den großen Menschenwürger mit romantischem Brillantfeuer zu beleuchten. Später hat Quinet der Historik sich zugewandt und seine „Epoques chevaleresque du XIIe siècle,“ seine „Campagne de 1815“ und seine „Revolution française“ müssen als sehr ehrenwerthe Arbeiten anerkannt werden. Ein Vollblutromantiker comme il faut ist Theophil Gautier (geb. 1807), welcher in der Theorie einem abstrakten Kunstdusel huldigte, wie einen solchen auch die deutsche Romantik aufgebracht hatte, und in der Praxis den Grundsatz bestätigte: Je verrückter, desto schöner. Gautiers „Poésies,“ „Contes“ und „Nouvelles“ sind ein Tollhaus, in welchem eine Unzahl von närrischen Metaphern und wahnwitzigen Hyperbeln sich herumtummeln.

Zu dem sogenannten „heiligen Bataillon“ der französischen Neuromantik wurde auch Alfred de Musset (1810—1857) gezählt, welcher dieser literarischen Umwälzung ein Talent ersten Ranges zubrachte. Leider hat er es, wie Gesundheit und Leben, vergeudet, was um so mehr zu beklagen, da er, wie keiner seiner Mitstrebenden, das Zeug hatte, die romantischen Probleme in die Sphäre der Kunst zu erheben. Denn nicht allein war elementarer Geist der Poesie in ihm, sondern auch besaß er einen außerordentlichen Formsinn, und an einfacher Kraft und Eleganz der Sprache, an Reinheit und Feinheit des Stils kommt ihm keiner der Romantiker nahe. Sein Versbau ist bewunderswerth und seine Prosa von durchsichtiger Klarheit. Da, wo er nichts sein wollte als er selbst, ist ihm Schönes gelungen. So in mehreren seiner geistvollen und graziösen kleinen Dramen („Proverbes“), in einigen Novellen und in dem Roman „Confession d'un enfant du siècle,“ einer Dichtung, welche als ein höchst merkwürdiger Beitrag zur Geschichte der französischen Gesellschaft hochgehalten werden muß. Mussets Lyrik tönt am reinsten, reichsten und vollendetsten in seinem elegischen Cyklus „Les nuits;“ insbesondere ist „La nuit de décembre“ eine Perle. Leider hat sich dieses große Talent vom Byronismus überwältigen lassen, so sehr, daß er es unternahm, den Byron zu überbyronisiren. Zeugen hievon sind seine „Contes

d'Espagne et d'Italie" (Don Paez — Les marrons du feu — Portia), worunter sich aber doch auch wieder ein Juwel vorfindet, die vier prächtigen Romanzen „L'Andalouse." Auch die späteren poetischen Erzählungen „Mardoche," „Le saule," „La coupe et les lèvres," „Namouna," „Rolla" leiden so sehr an Ueberbyronisirung, daß man beim Lesen dieser strohrenommistischen Ueberspanntheiten und Kynismen oft den „Renommirfuchs" eines deutschen Studentenkorps reden zu hören glaubt. Im Ganzen ist Musset sehr geeignet, uns zu verdeutlichen, warum man die französische Neuromantik eine „Literatur der Verzweiflung" genannt hat. Denn die Summe seines Denkens und Dichtens war: Wir können nicht mehr glauben, hoffen und lieben; um aber die große Krankheit des Daseins mit würdiger Fassung und Ergebung zu tragen, sind wir zu selbstsüchtig und genußsüchtig; stürzen wir uns also aus dem Zweifel in die Orgie: —

„O mon siècle! est-il vrai que ce qu'on te voit faire
Se soit vu de tout temps? O fleuve impétueux!
Tu portes à la mer des cadavres hideux;
Ils flottent en silence, — et cette vieille terre
Qui voit l'humanité vivre et mourir ainsi,
Autour de son soleil tournant dans son orbite,
Vers son père immortel n'en monte pas plus vite,
Pour tâcher de l'atteindre et de s'en plaindre à lui.
Eh bien, lève-toi donc, puisqu'il en est ainsi,
Lève-toi, les seins nus, belle prostituée,
Le vin coule et pétille, et la bris du soir
Berce tes rideaux blancs dans ton joyeux miroir.
C'est belle nuit, — c'est moi qui l'ai payée.
Le Christ à son souper sentit moins de terreur
Que je ne sens au mien de gaîté dans le coeur.
Allons! vive l'amour que l'ivresse accompagne!
Que tes baisers brûlants sentent le vin d'Espagne!
Que l'esprit du vertige et des bruyants repas
A l'ange du plaisir nous porte dans ses bras!
Allons! chantons Bacchus, l'amour et la folie!
Buvons au temps qui passe, à la mort, à la vie!
Oublions et buvons; — vive la liberté!
Chantons l'or et la nuit, la vigne et la beauté." (Rolla, 3.)

Glücklicher Weise zog die Romantik nicht alle Poeten in ihren sinnverwirrenden Reigen hinein. Weniger von ihr berührt und bestimmt zeigen sich die Volksdichter Emil Debraux, der Bäcker Jean Reboul und der Schriftsetzer Hegesippe Moreau, sowie die dichtenden Frauen Marceline Desbordes-Valmore, Amable Tastu, Elise Mercoeur, Sophie Gay und ihre Tochter Delphine Gay, welche letztere, die Frau des bekannten publizistischen Seiltänzers und Taschenspielers Emile Girardin, mittels der pikanten Komödie „Lady Tartuffe" (1852) den Höhepunkt ihres Rufes erreichte. Fern der romantischen Schule stand Eugène Scribe (1791—1861), welcher

40 Jahre lang die französische Bühne beherrschte und den Besitz dieser Herrschaft insofern verdiente, als er unbestritten der Meister des echtfranzösischen „Konversationsstückes" gewesen ist — (die drei besten seiner zahllosen Stücke sind „Une chaine", „La camaraderie" und „Une verre d'eau"). Scribe war aber zugleich der gewandteste und glücklichste „Faiseur" des modernen literarischen Industrialismus der Franzosen, ein Faiseur, der in Vaudevilles, Operntexten und Novellen „machte" und sich durch die literarische Industrie der Firma Scribe und Komp. zum mehrfachen Millionär gemacht hat. Solche Industrieritter der Literatur waren auch Jules Janin, der stets fingerfertige, aber unendlich seichte Feuilletonsschwätzer, und Alexander Dumas der Aeltere (1803—70), Romanfabrikant und Dramenhändler en gros, welcher ein ursprünglich ganz hübsches Talent der Erfindung, Gruppirung und Kostümirung in hundert Romansuppen und dramatischen Ragouts verpuffte, eine Weile europäischer Berühmtheit genoß und so beliebt war, daß die urtheilslose Menge selbst seine liederlichsten oder verrücktesten, ja so zu sagen unmöglichen Fabrikate, wie z. B. einen „Comte de Monte-Christo," mit Heißhunger verschlang. Neben Dumas, der so ziemlich die ganze antike und moderne Weltgeschichte dramatisirt und romantisirt hat, schrieben historische Dramen und Romane Ludovic Vitet, Paul Lacroix, Frédéric Soulié, Paul de Musset, der Vicomte d'Arlincourt und Prosper Merimée, — letzterer von ungemeiner Begabung, poetischer sowohl als historischer, wie er denn auch über den falschen Demetrius eine meisterhafte geschichtliche Monographie geliefert hat. Im psychologischen Roman thaten sich hervor, an die Bildungselemente einer früheren Zeit erinnernd, die Herzogin von Duras, de Maistre und Saintine; im sittenschildernden Masson, Gozlan, Raymond, de Custine, de Foudras, die Vicomtesse Dash, Alphonse Karr, Paul Feval, Gondrécourt, Jules Sandeau und Paul de Kock, der Meister des modernen pariser Zotenstils und deßhalb das Entzücken des vornehmen und geringen Lesepöbels; ferner der sittlich-ernste, gegen viele seiner schriftstellernden Landsleute so vortheilhaft abstechende Emile Souvestre, der tiefgemüthliche, feinhumoristische Genfer Rudolf Toepffer und endlich der geniale Honoré Balzac (1799—1850), welcher die Anatomie der Herzen, besonders der weiblichen, und die Physiologie der Gesellschaft verstand, wie sie nicht sobald wieder Einer verstehen wird, und der, mutatis mutandis, für das Frankreich des Julikönigthums das gewesen ist, was Lukian und Petronius für die römische Kaiserzeit waren. Der Seeroman wurde durch Jol, Corbière und de la Landelle eingeführt, ist jedoch hauptsächlich durch die phantasiereichen und originellen, aber zu ausschließlich im Gräßlichen, Nervenfolternden sich gefallenden Jugendarbeiten von Eugène Sue (Atar Gull, Plick et Plock, le Salamandre, la Vigie, le Commandeur de Malte) zu einem beliebten Zweige der Novellistik geworden. Sue

(1804—1857) gelangte später durch seine vielbändigen Sitten- oder, wenn man lieber will, Unsittenromane zu einem Weltrufe und zwar merkwürdiger Weise nicht etwa durch seine zwei besten, künstlerisch vollendetsten Bücher (Arthur, Mathilde), sondern durch seine „Mystères de Paris," seinen „Martin" und seinen „Juif errant," Bücher, in welchen die weltverpestende Kloake des modernen Babels mit raffinirter Schadenfreude aufgedeckt ist. Als Sue mit seinem letzten bedeutenden Werke hervortrat, den „Mystères du peuple," einer im Ganzen trotz der fabelhaften Auswüchse im Einzelnen großartigen Komposition, war sein Ruf bereits wieder im Sinken. Urtheilsfähige haben Sue als Repräsentanten des sozialen Romans überhaupt jeder Zeit weit tiefer gestellt als George Sand, unter welchem Namen einer der hervorragendsten literarischen Charaktere des 19. Jahrhunderts vor uns tritt und der um so mehr eine einläßlichere Betrachtung in Anspruch nimmt, als sich in ihm alle die verschiedenen Richtungen und Strömungen der jungfranzösischen Literatur darstellten.

Im Jahre 1832 erschien zu Paris ein Buch, welches den anspruchslosen Titel: „Indiana von George Sand" führte und außerordentliches Aufsehen erregte. Alle Leidenschaften und Zerwürfnisse, alle Schmerzen und Konflikte, alles Elend und alles Sehnen, alles, was die moderne Gesellschaft bewegt, war hier zu einem Gemälde vereinigt, das mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreichte, in der Wahrheit seiner Ideen bis zum Schrecken ergreifend, in seiner Form vollendet war. Dieses Buch fiel wie ein markdurchschneidender Nothschrei in die Fragen und Ereignisse des Tages herein. Sein Verfasser war mit einmal in den Kreis der Berühmtheiten Frankreichs versetzt. Und wer war dieser Autor, der in die tiefsten Abgründe des menschlichen Herzens hinabgestiegen und der die Räthsel und Geheimnisse desselben mit einem so durchdringenden Verstand zu beleuchten wußte? Wer war dieser Schriftsteller, der die Probleme der Gegenwart mit so sicherer Hand in die Sphäre der Kunst erhob? Eine Frau. George Sand war und hieß im Leben Aurore Dudevant. Die große Schriftstellerin, geboren am 5. Juli 1804 in Paris, hat ihr Leben in ausführlichen, vielleicht zu ausführlichen Memoiren beschrieben (Histoire de ma vie) und dürfen wir daher ihre Jugendschicksale, ihre häuslichen Verhältnisse, ihren unglücklichen Eheversuch als bekannt voraussetzen. Sie kam im Jahr 1831 aus dem Berry arm und bloß nach Paris und begann, um ihre Existenz zu fristen, für das Journal „Figaro" zu schreiben. Ihr erstes Werk „Rose und Blanche," welches sie gemeinschaftlich mit ihrem Freunde Sandeau, aus dessen Namen sie ihren Autornamen bildete, geschrieben haben soll, ging ganz unbemerkt vorüber, obgleich schon einzelne Grundtöne der poetischen Wirksamkeit George Sands darin angeschlagen waren. Mit den Bedürfnissen des Lebens einen harten Kampf ringend, schrieb hierauf Aurore die „Indiana" und gewiß wird es

diesem künstlerisch vollendeten Werke niemand anmerken, daß es unter dem Drucke bleierner Sorgen verfaßt wurde. Der Erfolg des Buches, wofür mit Noth ein Verleger gefunden wurde, machte ihren bedrängten Umständen ein Ende. Sie führte und gewann dann auch den Trennungsprozeß gegen ihren Mann, durfte ihre Kinder zu sich nehmen und erhielt ihr Vermögen zurück, worunter ein Landgut im Berry, welche Provinz, wie die Marche und das Bourbonnais, vielfach die Lokalität ihrer Dichtungen abgibt. Auf diesem Landgute, abwechselnd mit Paris, oder auf Reisen hat sie seither gelebt, mit Vorliebe die Schweiz und Italien durchstreifend. Venedig spielt in ihren kleineren Novellen eine große Rolle. Auch nach den von den Füßen der Modetouristen noch verschonten balearischen Inseln hat sie sich gewagt und um der Gesundheit ihres jungen Sohnes willen ein halbes Jahr auf Minorka zugebracht, wovon ihr „Ein Sommer im Süden von Europa" die Erinnerung bewahrt. Andere Erinnerungen an die von ihr gesehenen Länder finden sich zerstreut in ihren „Briefen eines Reisenden," welche in mancher Beziehung ein Seitenstück zu Rousseau's Bekenntnissen abgeben. Ihre schriftstellerische Fruchtbarkeit erscheint um so außerordentlicher, je mehr man die kunstvolle Durcharbeitung und den Stil ihrer Werke ins Auge faßt, diesen Stil, wie seit Rousseau in Frankreich keiner mehr geschrieben wurde.[1]) George Sands Autorschaft ist ein Hilferuf der am Rande des Verderbens schwebenden Gesellschaft. Auf die Unnatur, Zerfressenheit und Ungerechtigkeit derselben basirt die Dudevant ihre Poesie. In dem großen Prozesse, welchen in unsern Tagen die Vernunft gegen verrottete gesellschaftliche Einrichtungen führt, ist diese Dichterin, vornehmlich in ihren früheren Werken (Indiana und Valentine), als unerbittlicher und zornvoller Anwalt ihres Geschlechtes aufgestanden, als dessen Tugend sie die Liebe bezeichnet („l'amour c'est la vertu de la femme"). Als Refrain ihrer damaligen Thätigkeit kann ihr Ausruf gelten: „Arme Frauen, arme Gesellschaft, wo das Herz keine wahre und wirkliche Freude findet, außer in dem Vergessen aller Pflicht und aller Vernunft!" Ihr Kampf für die gesellschaftliche Berechtigung der Frauen konnte aber natürlich nicht in trockenem Theoretisiren, in dürrem Raisonnement bestehen. Sie ist

[1]) In ununterbrochener Folge erschienen: Rose et Blanche — Indiana — Valentine — Simon — André — Leone Leoni — Jacques — Lélia — Lettres d'un voyageur — Spiridion — Mauprat — Les maîtres mosaïstes — La dernière Aldini — L'Uscoque — Pauline — La marquise — Le secretaire intime — Metella — Mattea — Lavinia — Un été au midi de l'Europe — Les sept cordes de la lyre — Les Mississipiens — Horace — Le compagnon du tour de France — Consuelo — La comtesse de Rudolstadt — Jeanne — Le meunier d'Angibault — Isidora — Teverino — Le péché de Monsieur Antoine — La mare au diable — Lucrezia Floriani — Le Piccinino — François le champi — La petite Fadette — Le château des désertes. Die späteren Schriften übergehen wir, da dieselben mehr nur von bibliographischer als von literarhistorischer Bedeutung sind. Die Versuche der Sand in der Schauspieldichtung waren verfehlte.

Poet und als solcher beweis't sie die Wahrheit und Richtigkeit ihrer Gedanken durch Hinstellung von Verhältnissen und Charakteren, wie sie überall in Fülle sich vorfinden mögen, wie sie aber noch niemand mit so plastischer Schärfe aus dem gesellschaftlichen Rahmen hervortreten ließ. Das Problem einer Verbesserung der Verhältnisse des weiblichen Geschlechtes erweiterte sich in dem Geist unserer Schriftstellerin bald zu dem einer sozialen Reform überhaupt, deren Nothwendigkeit ihr zweifellos erschien.[1]) So wurde sie, wie man sie bezeichnend genannt hat, zum Dichter der sozialen Uebel und hat durch ihre Darstellungen derselben nicht wenig dazu beigetragen, sie in ihrer ganzen Furchtbarkeit und Abscheulichkeit aufzuzeigen. Hier galt es aber, nicht in behaglicher Nonchalance über die Schlünde, welche durch die Zeitfragen allüberall vor uns geöffnet werden, hinzugaukeln, sondern in diese Schlünde niederzusteigen, dem angstvoll ringenden und oft fieberisch, wahnwitzig sich gebarenden Zeitgeist an den Puls zu fühlen und das Ohr an sein ungestüm pochendes Herz zu legen. Um die Wirkungen der sozialen Schäden ganz zu verstehen und verstehen zu machen, mußte ihren Ursachen bis an die Wurzeln nachgegangen werden und George Sand schrak nicht davor zurück, diesen Gang zu wagen, der wohl nicht weniger schrecklich als der des Dante durch die Regionen des Inferno. Auf diesem herben Gange, wo die Dichterin überall Gott und den Himmel sucht und statt dieser nur den Zweifel und infernalische Verzweiflung findet, mag ihr der ingrimmige Aufschrei über der Menschen Niedertracht entschlüpft sein: „Worüber beklagt sie sich, die gichtische, bissige Kreatur? Was will sie, wem zürnt sie, warum wälzt sie sich auf der Erde und wühlt in dem Schlamm des Lebens? Warum verlangt sie unaufhörlich, mit dem Thiere sich vergleichend, thierische Genüsse und weßhalb dieses wilde Gebrüll, diese thörichten Klagen, wenn ihre groben Bedürfnisse nicht befriedigt werden? Warum hat sie sich eine ganz materielle Existenz gebildet, in welcher ihr geistiger Theil von selbst erlischt? Ach, daher ist alles Uebel gekommen, das sie verzehrt! Kybele, die wohlthätige Amme, hat unter den glühenden Lippen ihre Brüste vertrocknen sehen. Ihre vom Fieber und Schwindel ergriffenen Kinder haben sich mit monströser Eifersucht um den mütterlichen Busen gestritten. Einige nannten sich die Erstgeborenen der Familie, die Fürsten der Erde, und neue Rassen sind aus dem Schoße der Menschheit aufgeschossen, privilegirte Geschlechter, die einen himmlischen Ursprung und ein göttliches Recht in Anspruch nehmen, während sie im Gegentheil Gott verleugnen, Gott, der sie aus dem Schlamme der Lüderlichkeit und aus dem Schmutze der Habsucht entstehen sah. Und die Erde wurde wie ein Land-

[1]) „Parce que du choc immense, épouvantable, de tous les intérêts égoistes doivent naître la nécessité de tout changer" — bemerkt sie nicht unrichtig irgendwo in ihrem „Meunier d'Angibault."

gut getheilt. Sie, die sich gleich einer Göttin verehrt gesehen hatte, sie ist eine käufliche Waare geworden, ihre Feinde haben sie erobert und zerstückt. Ihre wahren Kinder, die einfachen Menschen, welche auf natürliche Weise leben können, sind nach und nach immer enger eingeschlossen und verfolgt worden, bis die Armuth ein Verbrechen und eine Schande ward, bis die Nothwendigkeit aus den Unterdrückten die Feinde ihrer Feinde gemacht hat und man der gerechten Vertheidigung des Lebens den Namen Diebstahl und Raub, der Sanftmuth den Namen Schwäche, der Unschuld den der Unwissenheit, der Usurpation den Namen Ruhm, Macht und Reichthum gegeben hat. Da ist denn die Lüge in das Herz der Menschen getreten und sein Verstand hat sich so verdunkelt, daß er vergessen hat, es lebten zwei Naturen in ihm. Die vergängliche Natur hat die Bedingungen ihres Daseins im Schoße der Gesellschaft so schwierig gefunden, hat aus so vielen Quellen des Irrthums getrunken, sich so viele Bedürfnisse geschaffen, welche ihrer Bestimmung zuwider sind, hat sich so sehr trüben und umgestalten lassen, daß das menschliche Leben nicht mehr Zeit genug für das geistige Leben hat. Alles, die Absichten, die Bedürfnisse und die Sehnsucht des Menschen ist darauf beschränkt, der Lust des Körpers genugzuthun, d. h. reich zu werden. Und dahin sind wir jetzt leider gekommen. Die Menschen, welche weniger empfänglich für die Annehmlichkeiten eines gut besetzten Tisches, reiche Kleider und die Vergnügungen der Civilisation sind, sie sind jetzt so selten, daß man sie zählen kann. Man verachtet sie als Narren, man verbannt sie aus dem gesellschaftlichen Leben, man nennt sie Dichter." Nachdem die Sand durch ihre Romane Indiana, Valentine, André, Leone Leoni ihre oppositionelle Autorstellung geschaffen hatte, warf sie mit Veröffentlichung von zwei neuen, Jacques und Lélia, der Gesellschaft entschieden den Fehdehandschuh hin. Die Lelia insbesondere setzte allen Ingrimm der entrüsteten Heuchelei und des Zelotismus gegen die Dichterin in Bewegung. Die von Wahn und Selbsttäuschung verblendeten Augen der Zeitgenossen erschauderten vor dem Abgrund, welchen die poetische Macht dieser Frau vor ihnen aufriß, und sie suchten ihr Grauen, den Mißmuth über ihre Entlarvung durch Beschimpfungen an der modernen Sibylle auszulassen, welche so kühn den Mantel der Lüge von der Fäulniß der Gesellschaft hinwegzogen. Die „Reisebriefe" enthalten rührende Klagen über die Feindseligkeiten, welche die Verfasserin erfahren; sie sind das Erzeugniß eines Zeitabschnittes, wie er in dem Leben nicht nur jedes bedeutenden Dichters, sondern jedes strebsamen Menschen überhaupt manchmal eintritt. Der kräftigste Geist wird da momentan an sich irre, mißtraut seiner Kraft und seinem Streben, erstaunt selber über die Kühnheit, womit er einen andern Pfad eingeschlagen hat als die ausgetretenen Geleise der Gewöhnlichkeit, und bedarf einer kurzen Ruhezeit, um den erwählten Pfad weiter zu verfolgen. Diese Periode war für die Sand die Zeit, in welcher sie ihre Mosaikarbeiter,

ihre letzte Albini und die übrigen in den Kreis dieser Arbeiten gehörenden Novellen verfaßte, welchen vorzugsweise italische Scenerie zum Hintergrund dient. In diesen Werken ließ sie ganz den Künstler, den Dichter schalten; der Denker trat mehr zurück. Er sammelte sich zu neuen Geistesthaten. Hiebei war der Verkehr mit Pierre Leroux, den die Dichterin ihren Freund und Bruder durch das Alter, ihren Vater und Lehrer durch Tugend und Wissenschaft nennt, noch mehr aber der mit La Mennais von großem Einfluß auf sie. Félicité Robert de La Mennais (1782—1854), der alle Phasen vom blind hierarchischen Glauben bis zum skeptischen Nihilismus durchlaufen, der als römischer Priester begonnen, um Republikaner und Demokrat zu werden, der aus der Sklaverei zur Freiheit und durch diese zur Liebe und Humanität gelangt war, der durch seine mit der Glut und Macht der hebräischen Prophetie geschriebenen Bücher („Paroles d'un croyant" — „Le livre du peuple" — „La moderne esclavage"), welche ein Evangelium der Gerechtigkeit und Bruderschaft verkünden, auf die junge Literatur Frankreichs überhaupt von großer Bedeutung wurde, mußte auch die Sand mächtig anregen. Sein religiöser Demokratismus spiegelte sich von jetzt an in den Schriften der Sand wider und sie will das Gebäude der freien Zukunft auf die Idee der christlichen Liebe basirt wissen. Dies ist in einem ihrer merkwürdigsten Bücher, im „Spiridion," der Fall, wo auf wundersam ergreifende Weise gezeigt wird, wie ein hoher Geist und ein edles Herz durch alle Pein, durch allen Jammer des Durstes nach Wissen, des Zweifels, des Unglaubens, der Verzweiflung und der Gleichgiltigkeit zu einer geläuterten Ueberzeugung, zu einer freudigen Gewißheit, zu einer zugleich vernünftigen und christlich-moralischen Weltanschauung hindurchbringt, durch deren Bethätigung, sei es als Religion, sei es als Politik, die soziale Reform vollbracht werden kann. Auf diesem im Spiridion von ihr errungenen Boden schritt nun die Sand, nachdem sie als Uebergangswerk, als Brücke zu positiveren Leistungen, den „Horace" geschrieben hatte, zur Ausführung von zwei großen Werken, welchen die leitende Idee des Spiridion als Seele innewohnt. Ich meine die „Consuelo" und deren Schluß, die „Gräfin von Rudolstadt." Die Consuelo war zwar augenscheinlich ursprünglich als ein Kunstroman angelegt, allein im Verlaufe der Dichtung drängten sich die zeitbewegenden Ideen der Verfasserin unabweislich auf und traten dann in der Gräfin von Rudolstadt noch sichtbarer als Angelpunkt hervor und so ist sie denn auch hier ihrem Beruf, sozialistischer Dichter zu sein, treu geblieben. Daneben hat sie uns durch diese beiden Werke Gelegenheit gegeben, ihre Fähigkeit, sich in fremdartigen Verhältnissen einheimisch zu machen, sowie ihre historische Porträtirungskunst zu bewundern. Aber daß sie von der sonstigen Einfachheit ihres romantischen Apparats abging, das rächte sich besonders in dem letztgenannten Werk stark an ihr. Die komplizirte Maschinerie desselben, das gehäufte Romanhafte

erscheinen zu sehr als bloße Aeußerlichkeiten, die Geheimbündlerei als ein Ding, in welches sie keine rechte Nothwendigkeit und Innerlichkeit zu bringen weiß. Dagegen hat sie die Heldin der beiden Romane, Consuelo, zu einem Liebling aller hochsinnigen Gemüther und edlen Herzen gemacht und in dem Gemälde, welches sie von der Flucht Consuelo's mit Joseph Haydn aus Böhmen nach Wien und von dem Aufenthalte der Flüchtlinge in dem Hause des österreichischen Kanonikus entwirft, das unvergleichliche Meisterstück eines modernen Idylls geliefert. Den Gedankenkreis, welchen sie in den zuletzt genannten Büchern in die höhern Regionen der Gesellschaft eingeführt, hatte sie schon vorher und in noch bestimmterer Weise inmitten des Volkes entwickelt, indem sie den Roman „Der französische Handwerksbursche" schrieb, ein auch durch seine rein poetischen Schönheiten — ich erinnere nur an die herrliche Scene, wo die Gräfin Iseult dem Schreiner Pierre ihre Liebe gesteht — ausgezeichnetes Buch, dem sich „Johanna," der „Müller von Angibault," die „Sünde des Herrn Antoine" und die „Teufelspfütze" anschlossen. „Man könnte," sagte sie in der Vorrede, „eine ganz neue Literatur von wahrhaften Volkssitten schaffen, welche von den höhern Klassen noch so wenig gekannt sind. Diese Literatur beginnt unter dem Volke selbst und wird in kurzer Zeit an's Tageslicht treten. Hier wird sich die romantische Muse — (romantisch im sand'schen Sinne) — wieder stählen, die so außerordentlich revolutionär ist und seit ihrer Erscheinung im Buchstaben ihren Weg und ihre Familie sucht. Bei dem starken Geschlechte des Volkes wird sie die geistvolle Jugend finden, der sie bedarf, um einen neuen Aufschwung zu nehmen." Sechs neuere Werke der Sand sind von verschiedenem Werthe; denn während die beiden fragmentarischen Skizzen „Isidora" und „Teverino," sowie die zwei allerliebsten Dorfgeschichten „François" und „Die kleine Fadette" das volle Jugendfeuer ihres Genius noch einmal offenbaren, zeugen „Lucrezia Floriani" und der „Piccinino" von unläugbarer Erschöpfung und lassen einen leidigen Mangel der sand'schen Poesie, die Unfähigkeit, tüchtige Männercharaktere zu schaffen, sehr fühlbar hervortreten. Die gewöhnliche Romanleserei übrigens wird sich durch die Schriften dieser außerordentlichen Frau nur selten befriedigt finden. Es ist zum Genuß derselben schlechterdings eine lebhafte Theilnahme an den Fragen und Interessen der Zeit, ein Mitempfinden und Mitleben ihrer Leiden, Kämpfe und Hoffnungen erforderlich. Und hiermit ist denn auch schon ausgesprochen, daß die Sand weder für die unreife Jugend noch für das abgelebte Greisenalter geschrieben hat. Der Verstand des Lesers muß gezeitigt sein und sein Herz noch lebhaft pochen, wenn sein Geist die elektrischen Schläge dieser genialen Blitze fühlen soll, welche die Hand eines Weibes durch die düsteren Dunstmassen der Gegenwart geworfen hat, um den Horizont der Zukunft unsern Blicken zu zeigen.

---

9) Die Literatur des zweiten Kaiserreichs.

Der Staatsstreich vom 2. Dezember hat bekanntlich Frankreich und die Gesellschaft „gerettet," wie beim Viktor Hugo geschrieben steht:

„C'est décrété, c'est fait, c'est dit, c'est canonné,
La France est mitraillée, escroquée et sauvée."

Nach also glücklich vollbrachter Rettung ist dann das zweite Empire aufgerichtet worden, welches in literarischer Beziehung qualitativ gerade so steril war, wie das erste gewesen. Wie sollte auch ein Regiment, welches die Geister entnervt, die Seelen vergemeinert, die Gewissen stumm macht und die Menschen auf die Pflege ihrer gemeinsten Instinkte verweis't, eine eigenthümliche und gesunde Literatur schaffen können? Es geht ein geistiges Gähnen und ein moralisches Frösteln durch das Frankreich Napoleons III. Was über die herrschende Impotenz sich erhebt, ist noch aus einer besseren Zeit herübergekommen. So die dramatische Thätigkeit, welche François Ponsard (1812—67), nachdem ihm mit seiner „Lucrèce" ein tragischer Wurf glücklich gelungen war, unter anhaltendem Beifall fortsetzte („Agnès de Méranie," „Charlotte Corday"), strebsam auch versuchend, das Konversationsstück zum Gefäße der Behandlung zeitgemäßer, ach, sehr zeitgemäßer Fragen zu machen, und zwar nicht, um diese Fragen mit frivolem Lächeln oder Lachen abzuthun, sondern im Strafton dichterischer Weihe sie zu behandeln („L'honneur et l'argent" — „La bourse" — „Le lion amoureux," eine eigenartig behandelte historische Komödie).

Die sozialistische Bewegung der 30ger und 40ger Jahre hatte zuletzt in Pierre Leroux ihren unerschrockensten Orakler und in P. J. Proudhon ihren kühnsten Konsequenzenzieher, aber auch zugleich ihren schärfsten Kritiker gefunden. Seine zersetzende Analyse machte eine der saint-simon'schen, fourier'schen und cabet'schen Chimären nach der andern zerrinnen, so daß zuletzt als der einzige Trost die Ironie übrig blieb. Dasselbe Buch, in welchem Proudhon zu diesem Resultate gelangte („Confessions d'un révolutionnaire," 1849), gibt zugleich eine vernichtende Kritik des dummstolzen, großpralerischen Franzosenthums, die beste, welche jemals geschrieben wurde. Um die „soziale" Frage, die man nicht mundtodt machen kann, denn sie ist so alt wie die Gesellschaft, drehen sich auch die Auslassungen der Arbeiterdichtung („Chansonnerie des ouvriers"), welche seit den 30ger Jahren lautgeworden ist und selbst in den Blutlachen des 2. Dezembers nicht erstickt werden konnte.[1]) Ihre bedeutendsten Repräsentanten sind Viktor Rabineau, Gustav

---

[1]) Dem deutschen Leser hat A. Strodtmann diesen Zweig der französischen Poesie nahegebracht durch sein Buch: „Die Arbeiterdichtung in Frankreich; ausgewählte Lieder französ. Proletarier."

Mathieu, Gustave Leroy und Pierre Dupont. Der letztgenann proletarische Chansonnier hat die berühmte Marseillaise des Sozialismus, be ergreifenden „Chant des ouvriers“ gesungen.[1] Auch der „Lafontaine de Demokratie,“ der sinnige und liebenswürdige Fabulist Lachambeaubie geh hieher.[2]

Die Literatur des zweiten Kaiserreichs par excellence, aller höhere Ideen bar, aller edleren Inspiration ledig, war ein geschäftlicher Schwind wie andere Schwindel. Sie wollte Geld machen, um schwelgen zu könn wie die Schwindler der Börse und der Politik. Die Poesie — Verzeihun o Muse, für die Entweihung des Wortes! — die Unpoesie des zweite Kaiserreichs war die Poesie des Sinnenkitzels, der raffinirten Lüderlic keit, die Poesie des „Demi-monde,“ welchen der Verfasser des Zugstü und Hetärenbrama's „La dame aux camelias“ entdeckt hat, Alexande Dumas der Jüngere, welcher ein schönes Talent, das zu beweisen sch seine Begriffsbestimmung der „Leute von der Halb=Welt“ hinreicht,[3]

---

[1] „Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avec l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains,
Contre la froid de la vieillesse,
Aimons nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons,
A l'indépendance du monde!“ etc.

[2] Eine der kürzesten und schönsten Fabeln Lachambeaubie's ist: —

La Bûche et le Charbon.

Au sein de l'âtre, en hiver,
Une bûche de bois vert
De pleurs inondait la cendre,
Poussait de long soupirs, de longs gémissements.
Un charbon, lassé de l'entendre,
Lui dit: „Pourquoi ce bruit?“ — „Vois quels sont mes tourments,“
Répond-elle. — „En voyant les pleurs dont tu l'abreuves,
Reprend le charbon, je conclus
Que tu subis ici tes premières épreuves:
Mais moi, j'ai tant souffert que je ne pleure plus.“

[3] *Raymond.* Mais dans quel monde sommes-nous donc? Car, en vérité, je n'y comprends rien.

Olivier. Ah! mon cher, il faut avoir vécu comme moi depuis longtemps dans l'intimité de tous les mondes parisiens pour comprendre les nuances de celui-ci, et encore, ce n'est pas facile à expliquer. Aimez-vous les pêches?

schämer Demi-Monde-Dichterei beklagenswerth verlotterte. Mit ihm haben in der Ehebruchsdramatik und Unzuchtnovellistik gewetteifert V. Sardou, E. Augier, E. About, O. Feuillet, E. Feydeau und viele andere. Allen den Genannten ist Begabung nicht abzusprechen; alle verstehen ihr Handwerk und haben die dramatische und novellistische „Mache" los. Die von ihnen in der Komödie und im Roman betriebene Unsittenmalerei strotzt von wahrhaft erschreckendem Realismus. Wir riechen da überall die fatalen „odeurs de Paris" und merken, daß wir es nirgends mit dem idealen Streben nach Schönheit und Wahrheit, sondern nur mit der literarischen Industrie zu thun haben. Selbst da, wo uns aus dem unsauberen Wirrsal dieses Industrieritterthums ein Poet von großen Anlagen entgegentritt, läßt der auch auf ihm lastende Fluch der Zeit keine wirkliche und reine Befriedigung aufkommen. So auch nicht bei Gustave Flaubert, welcher in seinem Roman „Madame Bovary" so zu sagen eine Anatomie des Ehebruchs gab und dessen im alten Karthago spielender Roman „Salambó" doch so viele geniale Züge, eine gestaltungsmächtige Phantasie und noch dazu umfassende Vorstudien verräth. Es ist uns zu Muthe, als athmeten wir statt des Brodems von Seine-Babel frische Alpenlüfte, wenn wir uns von dieser gesammten Boue-de-Paris-Literatur flüchtig zu der anspruchslosen, natur-

---

Raymond. Les pêches, oui!

Olivier. Eh bien! entrez un jour chez un marchand de comestibles, chez Chevet ou chez Potel, et demandez-lui ses meilleures pêches. Il vous montrera une corbeille contenant de fruits magnifiques, posés à quelque distance les uns des autres et séparés par des feuilles, afin qu'ils ne puissent se toucher ni se corrompre par le contact; demandez-lui le prix, il vous répondra: vingt sous la pièce, je suppose: regardez autour de vous, vous verrez bien certainement dans le voisinage de ce panier un autre panier rempli de pêches toutes pareilles en apparence aux premières, seulement plus serrées les unes contre les autres et ne se laissant pas voir sur tous leurs côtes, et que le marchand ne vous aura pas offertes. — Dites-lui: Combien celles-ci? il vous répondra: Quinze sous. Vous lui demanderez tout naturellement pourquoi ces pêchés, aussi grosses, aussi belles, aussi mûres, aussi appétissantes, coûtant moins cher que les autres? — Alors il en prendra une au hasard, le plus délicatement possible, entre ses deux doigts, il la retournera, et vous montrera un tout petit point noir qui sera la cause de son prix inférieur. Eh bien! mon cher, vous êtes ici dans le panier de pêches à quinze sous. Les femmes qui vous entourent ont toutes une faute dans leur passé, une tache sur leur nom; elles se pressent les unes contre les autres pour qu'on la voie le moins possible; et avec la même origine, le même extérieur et les mêmes préjugés que les femmes de la société, elles se trouvent ne plus en être, et composent ce que nous appelons le demimonde, qui n'est ni l'aristocratie ni la bourgeoisie, mais qui vogue comme une île flottante sur l'océan parisien, et qui appelle, qui recueille, qui admet tout ce qui tombe, tout ce qui émigre, tout ce qui se sauve de l'un de ces deux continents, sans compter les naufragés de rencontre, et qui viennent on ne sait d'où.

vollen und keuschen Lyrik wenden, welche in der französischen Schweiz gebiegt und von bei ihren Landsleuten mit Recht in Achtung und Ansehen stehenden Dichtern gepflegt wurde, wie J. Petit-Senn, A. Richard, Ch. Didier, M. Monnier, H. Durand, J. Olivier, F. Monneron, Oyex de Lafontaine, A. Béranger und Ch. de Bons. Mit diesen seinen Landsleuten ist auch namhaft zu machen der kenntnißreiche und sinnige Essayist und Novellist V. Cherbuliez aus Genf.

Einzelnen Franzosen machte sich wohl das Bedürfniß fühlbar, in die mehr und mehr zunehmende Blasirtheit, Abgestandenheit und Fäulniß ihrer Literatur durch Eröffnung geistiger Zuflüsse aus der Fremde neues Leben zu bringen. Sie wandten zu diesem Ende ihre Blicke hauptsächlich auf Deutschland; allein wie früher die von der deutschen Romantik entlehnten Vorbilder durch die französischen Neuromantiker meist nur in ungeheuerliche Zerrbilder verwandelt worden waren, so richtete jetzt die deutsche Naturphilosophie und die Hegelei in französischen Poetenschädeln die wunderlichste Verwirrung an. Zeugnisse derselben sind die zwischen Genialität und Kretinismus schwankenden dichterischen Versuche eines Gerard de Nerval und eines Henri Blaze. Dagegen muß anerkannt werden, daß eine jüngere Schule von Kritikern, Kultur- und Literarhistorikern, deren Thätigkeit sich insbesondere in der „Revue des deux mondes“ entwickelte, mit Geist und Wissen die Aufgabe zu lösen suchte, ihre in dieser Beziehung noch so kläglich unwissenden Landsleute mit der Kultur und Literatur Europa's, besonders Deutschlands und Englands, bekannt zu machen und dadurch zugleich eine neue Basis für nationalliterarisches Schaffen zu bereiten. In dieser Weise haben sich sehr ehrenvoll verdient und bekannt gemacht Autoren wie Ernest Renan, der dann mittels seines nach den Grundsätzen der deutschen Bibelkritik gearbeiteten „Vie de Jésus“ einen europäischen Ruf gewann, wie Forçade, Montégut und Taine, welcher letztgenannte eine vortreffliche „Histoire de la littérature anglaise“ geschrieben hat, und endlich wie Laboulay, der neben seinen kulturgeschichtlichen Essais auch eine allerliebste Satire auf den modernsten Polizeistaat in Märchenromanform „Le prince-caniche“ verfaßte. Unmittelbarer, schneidender, eindringlicher gingen dem zweiten Empire strafdichterisch zu Leibe Viktor de Laprade in seiner Satire „Pro aris et focis,“ worin die Geißelung der Tartufferie unserer Tage prächtig ist,[1]) und

[1]) „Hélas! ce qui peint mieux le siècle et nos misères,
C'est que de tels chrétiens sont platement sincères;
N'allez pas chercher là Tartuffe et sa noirceur.
Non, Tartuffe, aujourd'hui, s'est fait libre penseur;
Ce n'était qu'un enfant chez Molière, un novice;
Mais comme il a grossi ses états de service!
Oui, le siècle est à toi; toi seul l'as bien connu,
O Tartuffe! et ton règne est à la fin venu.

L. Rogeard, Verfasser der „Propos de Labienus," welcher dem Bonapartismus einen scharfstechenden Dornenkranz gewunden und aufgesetzt hat,

Nul des lois du progrès mieux que toi ne s'arrange;
Tu n'es point l'homme absurde et qui jamais ne change,
A l'honneur, au serment, d'autres vont se lier;
Mais toi! tu sais apprendre et tu sais oublier.
Tu sais qu'à d'autres temps il faut d'autres grimaces;
Et te voilà dévot à l'intérêt de masses.
Dieu s'est fait multitude et n'est plus dans le ciel;
Il se nomme aujourd'hui suffrage universel.
Toi seul as bien compris la bête populaire;
Et depuis soixante ans, à la tondre, à la traire,
O Tartuffe! appliqué sans honte et sans repos,
Tu lui presses le ventre et lui frottes le dos.
C'est toi qui tins pour elle un effrayant registre
Des crimes du curé, du noble et du ministre.
Naguère au cabaret, nous enseignant nos droits,
Tu versais ton vin bleu sur le bandeau des rois,
Et, rimant pour César de flonflons ou des odes,
Tu nous prêchais tes dieux et tes vertus commodes.
Trente ans, tu dirigeas, sous un masque effronté,
Tes poignards libéraux contre la liberté,
Tu fais arme de tout, des chansons, de l'histoire;
Tu fais le plaidoyer et le réquisitoire,
Tout, jusqu'à l'homélie! et dans l'occasion,
Tu défends la famille et la religion;
Oui, la religion! Mais, je te rends justice,
Une religion faite par la police.
Poursuis, Tartuffe, et berne avec un plein succès
L'Orgon voltairien, ce bon peuple français.
Que tu sais bien changer de costume et de mine!
Tu ne dis plus: „Ma haire avec ma discipline!"
Ce matin, ta faconde et tes souliers ferrés
Ont frappé du forum les austères degrés,
Et tu mettras, ce soir, la blouse ou le gant jaune,
Pour tonner dans le club ou saluer le trône,
Selon que ton grand coeur rêve, pour le moment,
Ou de l'amour du peuple ou d'un gros traitement.
Bien! la cour te caresse et le peuple te nomme:
Choisis! tu peux rester un modeste grand homme,
Ou tu peux devenir, en habit cousu d'or,
Ministre et sénateur, peut-être plus encore.
Tu peux vivre ou mourir, tu restes populaire;
Le Panthéon t'attend pour suprême salaire;
Ta gloire est à l'épreuve et brave le cercueil ...
Les carrosses de cour, les clubs prennent le deuil;
On fait pleuvoir les fleurs, on présente les armes,
Et le sergent de ville en a versé des larmes!"

betitelt „Pauvre France.“ Auf solchen Protesten, zu welchen auch die gutererzählten widernapoleonischen, jedoch ästhetisch überschätzten Bauern- und Soldatengeschichten der zwei gemeinsam arbeitenden Elsässer Emil Erckmann und Alexander Chatrian (Hauptwerk: „L'Histoire d'un paysan“) zu rechnen sind, beruht die Hoffnung, daß Frankreich, wie politisch, so auch literarisch einen Umschwung zum Besseren, eine Wiedergeburt erleben werde. Ohne eine solche, ohne eine intellektuelle und sittliche Erneuerung der Nation in allen Gliedern geht das Land unrettbar dem Schicksal Spaniens entgegen. Leider ist die Möglichkeit einer Wiedergeburt nur zu hoffen, keineswegs aber mit Bestimmtheit zu erwarten. Haben doch selbst die furchtbaren Lehren, welche die Deutschen im Kriege von 1870—71 der französischen Unwissenheit, Hohlheit und Dünkelhaftigkeit gaben, hat doch sogar das vom grausenhaftesten Bürgermordkampf tosende und von einer rasenden Kommunistenhorde in Flammen gesetzte Paris nur eine verschwindend kleine Minderzahl von Franzosen zur Selbsterkenntniß zu bringen vermocht. So lange La Belle France vom alten dummen Gloire-Lügen-Teufel besessen ist, kann sie nicht moralisch gesunden.

---

10) Die französische Historik.

Die Geschichtschreibung Frankreichs signalisirte schon bei ihrem Beginne das Hervortreten einer Ader, welche bis auf den heutigen Tag herab eine wahre Puls- und Lebensader in ihrem Organismus geblieben ist. Denn sie begann ja mit Memoiren, mit den memoirenartigen Darstellungen des Ritters Jean de Joinville (1224—1319, „L'histoire et la chronique du très chretien roy Saint Loys IX.“) und des Geoffroy de Villehardouin (geb. 1164, „L'histoire de la conqueste de Constantinopel par les barons français“). Diese ritterliche Memoiren-Historik erweiterte sich dann zur Chronikschreiberei, welche ihren höchsten mittelalterlichen Glanz in den Chronikbüchern des Jean Froissart (1337—1401) erreichte („Chronique de France, d'Angleterre, d'Ecosse, d'Espaigne, de Bretaigne“). Froissart ist eine wahre Zierde der mittelalterlichen Literatur seines Landes und keine andere Nation kann sich eines Chronisten rühmen, der mit so naiver Herzensfreude, mit so drastischer Deutlichkeit, mit so malerischer Anschaulichkeit das Hof-, Burg- und Lagerleben, die Turniere und Schlachten des Mittelalters geschildert hat, wie der gute Kanonikus that. Die Ritterwelt lebt in den froissart'schen Chroniken. Dagegen hat in den „Mémoires pour l'histoire de Louis XI. et de Charles VIII.“ von

Philippe de Comines (1445—1509) die Naivetät des mittelalterlichen Chronikstils bereits der Nüchternheit staatsmännischer Erwägung platzgemacht und zugleich der speichelleckenden Knechtseligkeit moderner Hofhistoriographie.

Der monographische und memoirenhafte Charakter verblieb der französischen Historik bis ins 18. Jahrhundert herab. Zu den berühmtesten Memorienbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts gehören die Denkwürdigkeiten des Herzogs Henri de Rohan (1579—1639) über die Hugenottenkriege; die höchst drastischen und ergötzlichen Zeitschildereien und Skandalchroniken des Pierre de Bourdeilles, bekannter unter dem Namen Brantôme (1526—1614, „Hommes illustres," „Dames illustres," „Dames galantes"); die „Mémoires" des Marschalls François de Bassompierre (1579—1646); die einander gegenseitig ergänzenden, für die Kenntniß der Hofzustände unter Ludwig dem Dreizehnten und der Anna d'Autriche, sowie des Ränkespiels der Frondezeit sehr werthvollen „Mémoires" der Hofdame Françoise de Motteville (1621—89) und die „Mémoires" des J. F. P. de Gondi, Kardinal de Retz (1614—79); ferner die 20 Bände füllenden „Mémoires" des Herzogs Louis de Saint-Simon (1675—1755), welche, zusammen mit der anmuthigen, sittengeschichtlich so wichtigen Causerie der „Lettres" der Marquise de Sevigné (1626—1696), das umfassendste, detaillirteste und farbenreichste Gemälde französischen Lebens im Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten aufrollen.

Die ersten universalhistorischen Versuche machten Th. A. d'Aubigny (1551—1616) und J. A. de Thou (1553—1617), welcher letztere in lateinischer Sprache eine „Historia sui temporis" schrieb. Der erste Versuch, eine Geschichte Frankreichs von ältester Zeit an zu entwerfen, ist von E. de Mézerai (1610—83) unternommen worden. Alle diese Anläufe mußten jedoch unzulängliche sein. Ebenso eitel war das schon früheren Ortes erwähnte Unternehmen des starkgläubigen Bischofs von Meaux, Jacques Benigne Bossuet (1627—1704), aus theologischen Phrasen und rhetorischen Orakeln einen Grundbau der Universalhistorik aufzuführen („Discours sur l'histoire universelle"). Denn wahrer Geschichtschreibung Fundament, d. h. die von der Bezweifelung der Tradition ausgehende historische Kritik ist in Frankreich erst durch den berühmten Bannerträger des Skepticismus im 17. Jahrhundert fest und dauernd gelegt worden, durch Pierre Bayle (1647—1706, „Dictionnaire historique et critique"). Dann wurde durch die bahnbrechenden, die Kulturgeschichte betonenden geschichtlichen und rechtsgeschichtlichen Arbeiten Voltaire's und Montesquieu's (s. o.) die historische Kunst begründet, in welcher sich mit mehr oder weniger Glück Mably (st. 1785, „Parallèle des Romains et des Français"), Raynal (st. 1796, „Histoire phil. des établ. et du comm. des Europ. dans les deux Indes") und andere versuchten. Auch der Zeitgenosse J. J.

Barthélemy (st. 1795) ist zu erwähnen als Verfasser des archäologischen Werkes „Voyage du jeune Anacharsis," worin antike Zustände anschaulich und anziehend geschildert wurden.

Einen außerordentlichen Aufschwung nahm die historische Literatur der Franzosen nach der Revolution. Geschichtewerke und Memoirenbücher häuften sich seither so massenhaft, daß wir nur noch auf die Spitzen, welche aus der Masse hervorragen, hinweisen können. Manches Hierhergehörende ist auch schon früher gelegentlich erwähnt worden. Nachdem schon P. E. Lemontey (st. 1826) durch seinen den Dingen scharf auf den Grund sehenden „Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV." die Behandlung der Geschichte Frankreichs auf neue Grundlagen gestellt hatte, wurden diese nach allen Seiten hin erweitert und befestigt durch die epochemachende, wenn auch von vielen und großen Irrthümern keineswegs freie „Histoire de la civilisation en France" von François Guizot (geb. 1787). Der bekannte Lieblingsminister des Justemilieu, den aber die „richtige Mitte" nicht hinderte, nach rechtshin verhängnißvollste weltgeschichtliche Dummheiten zu machen, hat in seinen guten Tagen auch eine vortreffliche „Histoire de la révolution anglaise" verfaßt, deren Freimuth nicht ahnen ließ, daß ihr Urheber in seinen alten Tagen ein Obskurant und Rückwärtser vom trübsten Wasser werden würde. Die achtbändigen „Mémoires" Guizots sind als eine ebenso einseitige wie redselige Apologie und Selbstverherrlichung des Verfassers nur mit Mißtrauen zu lesen und mit Vorsicht zu gebrauchen. Auf der Basis einer gründlichen Forschung hat gleichzeitig der Genfer J. Ch. L. Simond de Sismondi (1773—1841), auch als Geschichtschreiber der italischen Republiken im Mittelalter und als Literarhistoriker bekannt, seine große „Histoire des Français" (31 Bände) geistvoll freisinnig geschrieben. Im Sinn und Geist der von Guizot und Sismondi vertretenen „genfer Schule" arbeitete dann vor andern Henri Martin (geb. 1810) weiter, dessen „Histoire de France" (17 Bände) als eine der gewissenhaftesten historischen Arbeiten des Jahrhunderts anzuerkennen ist. Weit weniger genau nahm es B. H. R. Capefique (geb. 1799), welcher so ziemlich alle Zeiträume der mittelalterlichen und modernen Geschichte seines Landes monographirend durchschritten, durchlaufen hat. Gediegener ist G. de Flassan (geb. 1770), dessen „Histoire de la diplomatie française" eine bleibende Leistung.

Neben der liberal-pragmatischen genfer Schule that sich eine romantisch-deskriptive auf, als deren Haupt Augustin Thierry (1795—1856) anzusehen ist. Die Historiker dieser Richtung strebten darnach, gründliche Quellenforschung mit blühender Darstellung, den Geist der Kritik mit der farbenfreudigen Malerei Froissarts zu verbinden, und manchem derselben ist das auch gelungen. Vor allen Augustin Thierry selber, dessen „Lettres sur l'histoire de France" so aufhellend wirkten und der in seiner „Histoire de la conquête de

l'Angleterre par les Normands" das vollendetste historische Kunstwerk der französischen Literatur geschaffen hat. Dem Meister des deskriptiven Stils zunächst steht A. G. P. de Barante (1782—1847), der in seiner „Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois" den alten Chronisten ihre Zeit- und Lokalfarben so geschickt zu entlehnen wußte, dessen später geschriebene „Histoire de la convention nationale" jedoch den rückwärts gewandten Romantiker allzu sehr verräth. J. Michaud (1771—1839) mit seiner „Histoire des croisades," P. A. B. Daru (1767—1829) mit seiner „Histoire de la république de Venise" und L. B. de Saint-Aulaire (geb. 1779) mit seiner „Histoire de la Fronde" müssen ebenfalls hierhergezogen werden. Noch entschiedener aber Jules Michelet (geb. 1798), ohne Frage der erste Kolorist unter den französischen Historikern. Auf der Kühnheit seiner Zeichnung und auf der brennenden, obzwar sehr unruhigen Farbenpracht seines Kolorits beruht seine Bedeutung; denn seine Bemühungen, philosophisch in das Wesen historischer Entwickelung einzubringen, sind nicht immer erfolgreich gewesen, sondern mitunter blind ins Blaue gegangen, wie namentlich seine „Introduction à l'histoire universelle" zeigt. Seine „Histoire romaine" wie seine „Histoire de la révolution française" lassen seine Mängel sehr in den Vordergrund treten, aber sein großes Nationalwerk „Histoire de France" (1833 begonnen) bringt seine erwähnten Vorzüge vollständig zur Geltung. Die moderne Geschichtschreibung hat nichts Glänzenderes hervorgebracht als Michelets Schilderung der Jeanne d'Arc und des Law-Schwindels.

Bevorzugte Gegenstände der Historik neuer und neuester Zeit mußten natürlich die große Revolution und das Kaiserreich sein. Nachdem Thibaudeau und Lacretelle die Darstellung der Revolutionszeit ehrenhaft eröffnet hatten, ist dieselbe von Mignet, Thiers, Blanc und vielen anderen behandelt worden, während die Ursachen der großen Umwälzung keiner so scharf und klar dargelegt hat als Alexis de Tocqueville in seinem kleinen Meisterbuch „De l'ancien régime et de la révolution." F. A. A. Mignet (geb. 1796), ein gründlicher und vielseitiger Historiker („Histoire de Marie Stuart," „Antonio Perez," „Mémoires," „Notices") hat als junger Mann die „Histoire de la révolution française" ernst, objektiv, knapp und gedrungen erzählt. Die dreizehnbändige „Histoire d. l. rév. fr." von Louis Blanc (geb. 1813), welcher sich schon durch seine „Histoire des dix ans 1830—40" einen Namen gemacht hatte, ist nicht allein die ausführlichste, sondern sie steht auch an Tiefe der Auffassung, anschaulicher Gruppirung und belebter Detailmalerei allen übrigen voran. Am bekanntesten von allen Revolutionsgeschichten ist jedoch die von Adolphe Thiers (geb. 1797) geworden, an welche sich desselben Autors noch berühmtere „Histoire du consulat et de l'empire" (20 Bände) anschloß. Thiers ist ein Vergötterer Napoleons und ein echter

Franzos mit bedeutender Beimischung von Gascognismus. Daß in seinen Augen die übrigen Völker nur dazu da sind, dem französischen Relief zu geben, versteht sich von selbst. Ein vortrefflicher, ein glänzender Erzähler, hat er die Geschichte Napoleons dramatisch zurechtgemacht und ein auf die französische Eitelkeit sehr geschickt berechnetes Werk geliefert. Aber ein Geschichtschreiber ist er nicht. Konnte doch nur ein Franzos so eitel, selbstgefällig und anmaßend sein, die Geschichte Napoleons schreiben zu wollen, ohne daß ihm die deutschen Quellen zugänglich waren [1]). Die Geschichte der Restaurationszeit von 1814 bis 1830 hat zwei tüchtige Darsteller gefunden in A. Vaulabelle und L. de Viel-Castel. Das Werk des ersteren (7 Bände) geht von den Anschauungen des Liberalismus aus, während das des letzteren von (1860—68 erschienen 10 Bände) der diplomatischen Historik angehört. Die (vorderhand) beste Geschichte der Februarexplosion hat eine Frau geliefert, die Gräfin d'Agoult und zwar unter dem Namen von Daniel Stern („Hist. d. l. révol. de 1848"). Umfassender angelegt, aber viel zu rhetorisch breit ist die „Histoire d. l. révol. de 1848" von Garnier-Pagès. Unter den neuesten Geschichtschreibern Frankreichs sind mit Auszeichnung zu nennen A. Jobez („La France sous Louis XV"), Mortimer-Ternaux, dessen „Histoire de la terreur," kräftig und anziehend geschrieben, auf gewissenhafte Durchforschung der Originalakten sich stützt, und P. Lanfrey, dessen

[1]) Daher denn auch die schuljungenhaften Schnitzer, die er macht, so oft er in seiner Kaiserrhapsodie auf deutsche Verhältnisse zu sprechen kommt. Das Spaßhafteste dieser Art passirte ihm wohl im 13. Bande seines Werkes, wo er die national-deutsche Bewegung der Geister und Gemüther, welche von 1808 an in Berlin gepflegt wurde und 1813 zum Ausbruche kam, in den Jahren 1811—12 in Wien, sage in Wien! (risum teneatis) vor sich gehen läßt. Mr. Thiers fabulirt unter anderem: „Mit einer ihm sonst keineswegs eigenen Zuvorkommenheit nahm der wiener Hof die deutschen Autoren bei sich auf. Die Herren Schlegel, Göthe (!), Wieland (!) und noch andere waren nach Wien gezogen worden und hatte man sie dort mit außerordentlichem Eclat begrüßt. Man bediente sich damals einer verdeckten und übrigens ganz loyalen Weise, um anzudeuten, daß Deutschland sich bald gegen Frankreich erheben müsse, und zwar indem man das, was man den „deutschen Genius" nannte, feierte und über die maßen erhob, indem man die Ueberlegenheit des Deutschthums über den Geist anderer Nationen proklamirte, wobei man natürlich auf den Schluß kam, daß Deutschland unmöglich in der Erniedrigung, ein besiegter Sklave, leben könne, und daß vielmehr seine baldige, glänzende Erhebung bevorstehe. Die wiener Gesellschaft, die den eben von uns genannten Schriftstellern bedeutend Weihrauch streute, hatte damit eben nichts anderes andeuten wollen und jene mehr elegante als geistvolle Aristokratie war den Männern der Literatur nur aus Haß gegen Frankreich schmeichelhaft entgegengekommen." Die Oberflächlichkeit und Selbstgefälligkeit, sowie der Mangel an sittlichem Gefühl, an Wahrheit- und Gerechtigkeitsinn, welche Eigenschaften dem „Historiker" Thiers anhaften, haben endlich auch unter den Franzosen einen tüchtigen und redlichen Kritiker gefunden in der Person von Jules Barni („Napoléon I. et son historien Mr. Thiers," 1865).

„Histoire de Napoléon I.“ nach dem Vorgange von Aufzeichnungen wahrheitliebender Mithandelnder der Kaiserzeit, wie die des Grafen Miot („Mémoires“) und des Marschalls Marmont („Mémoires“), sowie auch der meisterhaften kriegsgeschichtlichen Arbeiten von Chambray („Campagne de 1812“) und von Charras („Hist. de la guerre de 1813;“ „Hist. de la guerre de 1815“), endlich eine wirkliche Geschichte des Napoleonismus zu geben unternahm, um der bonapartistischen Mythographie der Bignon, Ségur, Thiers u. s. w. ein Ende zu machen.

Drittes Kapitel.

Italien.[1]

In Italien, ihrer Heimat, wußte sich die lateinische Sprache im Munde der Gebildeten länger zu erhalten, als sie es in den übrigen Wohnsitzen der Romanen zu thun im Stande war, und daher kam es, daß die italische Sprache später denn die übrigen südeuropäischen Idiome zu grammatikalischer Gliederung und stilistischer Regelung gelangte. Das Romanzo zersplitterte sich von den Alpen bis abwärts nach Sizilien in unzählige Dialekte. Im Norden des Landes behaupteten die germanischen Eroberer vorwiegenden sprachlichen Einfluß, welcher sich noch heutzutage in der Kraft und Rauheit der Dialekte Piemonts, der Lombardei und der Romagna kundgibt; in der Weichheit und dem melodischen Flusse der Rede Roms und Toskana's dagegen macht sich mehr die Nachwirkung der Glätte und Eleganz von Cicero's Sprache fühlbar und endlich lassen sich griechische und arabische Sprachelemente nach dem Urtheil kompetenter Kenner aus dem kalabrischen und sizilischen Dialekt noch jetzt

---

[1]) G. M. Crescembeni (1663—1728): Storia della volgar poesia, tom. 6; G. Tiraboschi (1731—1794): Storia della letteratura italiana, tom. 14; Muratori: Della perfetta poesia italiana, 2 voll. 1748; Signorelli: Storia critica dei teatri, 2. ed. 1813; Ugoni: Della letterat. italiana nella secondo meta del secolo XVIII, 1820; Maffei: Storia della letterat. ital. 4 voll. 2. ed. 1834; Emiliani-Giudici: Storia delle lettere in Italia, 1841; G. Cereseto: Storia della poesia in Italia, III, 1857; Sanfilippo: Storia della letteratura italiana, III, 1863; P. L. Ginguené (1748—1816): Histoire littéraire d'Italie, beendigt durch Salfi, 9 Bände; Simonde de Sismondi: De la littérature du midi de l'Europe, tom. I.; Fr. Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, Band 1—2; E. Ruth, Geschichte der italienischen Poesie, 1844—47, 2 Bde.; L. Ranke, Zur Geschichte der italienischen Poesie, eine Abhandlung, 1837; A. Reumont, Die poetische Literatur der Italiener im 19. Jahrhundert, eine Vorlesung, 1844; Ebert, Handbuch der italienischen Literatur, 2. A. 1864. Volksliedersammlung: Tommaseo, Canti popolari, 4 Bde. 1841 fg.; Verdeutschungen: Müller und Wolff, Egeria 1829; Kopisch, Agrumi 1838; Düringsfeld, Lieder aus Toskana 1859; Heyse: Italienisches Liederbuch 1861.

deutlich heraushören. Ungeachtet dieser innern Unterschiede kam dem italischen Romanzo nach außen das gemeinsame Merkmal zu, daß es sich von den übrigen Zweigen dieses Sprachstamms eigenthümlich unterschied, obgleich man den Namen einer italischen Sprache noch nicht kannte.

Im Verlaufe der Zeit, als sich das Bedürfniß nationalliterarischer Aeußerung geltend machte, mußte natürlich der Volksdialekt, welcher zu solcher Manifestation des Ideenaustausches vermöge seiner Bildsamkeit am geeignetsten erschien, immer mehr Boden gewinnen. Dieser Dialekt war der toskanische der unter der Bezeichnung des „Volgare illustre,“ d. h. der höheren Volkssprache im Unterschiede von dem Latein, an den Höfen und unter den Gebildeten überhaupt in Umlauf kam und dann durch Dante's überwiegendes Genie zur nationalen Schriftsprache erhoben wurde, die sich rücksichtlich der Rhythmik und Metrik den übrigen romanischen Idiomen analog entwickelte. Das Silbenecho, der Reim, welcher durch die Nachahmung der poetischen Form der Araber in den romanischen Ländern eingebürgert wurde, trat, wie im Romanzo überhaupt, so auch in Italien an die Stelle der antiken Prosodie, wobei ihm die große Anzahl gleichlautender Wortendungen so bereitwillig entgegenkam, daß sich die italische Poesie durch den unerschöpflichen Reichthum und die kunstvolle Verschlingung der Reime bald vor allen übrigen auszeichnete und dadurch insbesondere der Sprache Italiens jener bewunderungswürdige melodische Tonfall und musikalische Schmelz, aber auch die Neigung zu inhaltsloser Spielerei und leerem Klingklang zugeeignet ward. Sie ist das angemessene Organ eines Volkscharakters, dessen Grundzüge Phantasie und Sinnlichkeit sind und der, ganz entgegen der deutschen Tiefe und Beschaulichkeit, unausgesetzt nach Repräsentation, äußerlichem Glanz und geräuschvoller Oeffentlichkeit trachtet. Dieses Trachten bestimmt die ganze Lebens- und Denkweise des Italieners. Ein abgesagter Feind von Stille, Einsamkeit und Häuslichkeit, lebt er mit ganzer Seele im Getümmel der Straßen und öffentlichen Plätze, die sein Hang zu sinnlichem Genuß, seine Schaulust, sein Drang nach Geltendmachung seiner Persönlichkeit, die Begierde, das eigene Ich im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, die Freude an Pomp und Prunk mit zahllosen Festen, Aufzügen und Ceremonien erfüllt, aus denen sein durch und durch künstlerischer Organismus stets neue Nahrung schöpft.

Die Religion hat sich dem Charakter des Landes anbequemt und der Katholicismus ist hier durchaus heiter sinnliche Mythologie und phantasievolles Ceremoniell.[1]) Er mußte ungemein dazu beitragen, das Volk in jenem Zu-

---

[1]) Der Mittelpunkt dieser Mythologie und dieses Ceremoniells ist, wie bekannt, die Verehrung der Madonna, von welchem Kultus Platen so schön gesagt hat:

„Längst zwar trieb der Apostel den heiligen Dienst der Natur aus,
Doch es verehrt sie das Volk gläubig als Mutter des Gotts.“

stande der Kindlichkeit zu erhalten, welcher bei aller zeitweisen moralischen Versunkenheit und Verworfenheit immer wieder vorschlägt und sich besonders durch den Umstand kundgibt, daß das Seelenleben des Italieners weit mehr durch den Affekt als durch die Leidenschaft beherrscht wird. Hat die Kirche, verbunden mit den Wirkungen eines erschlaffenden, übergütigen Klima's, das Ihrige eifrigst gethan, um die Denkkraft der Nation in Schlummer einzulullen und ihr ganzes Leben in Aeußerlichkeiten aufgehen zu machen, so war das traurige politische Geschick des Landes nicht geeignet, die besseren Eigenschaften seiner Söhne zu entwickeln und zu kräftigen. Jederzeit das Ziel der Eroberung, abwechselnd von den Römern, den Germanen, den Normannen, den Arabern, den Spaniern und Franzosen beherrscht, gedrückt, geplündert und zerstückt, mußte Italien das Gefühl nationaler Selbstständigkeit frühe einbüßen und selbst die vorübergehenden Glanzperioden der lombardischen und toskanischen Republiken, der meerbeherrschenden Freistaaten von Venedig und Genua vermochten es zur Geltendmachung dieses Gefühles nicht zu erheben. Seine ganze Geschichte von dem Falle Roms an ist nur ein trauervoller Wechsel von fremder Invasion und einheimischer Rivalität oder Gewaltherrschaft. Was Wunders, daß in diesen Leiden der Volkscharakter in seiner Wurzel vergiftet ward, daß er sich mit den schlechten Eigenschaften versetzte, welche die Sklaverei ausbrütet, daß der Italiener Männlichkeit und Geradsinnigkeit verlor, daß er der Brutalität seiner Unterjocher hinterlistige Klugheit, dem Schwerte den Dolch, der Gewalt schlangenzüngige Diplomatik entgegensetzte? Man hatte ihm nur den Sinnengenuß freigelassen, und wenn er sich in dem Strudel desselben nicht gänzlich verlor, so hat er dies nur seiner unaustilgbaren Anhänglichkeit an die Natur zu danken, welche seinen angebornen Schönheits- und Kunstsinn nährte, ihn zu künstlerischem Schaffen trieb und die Lust an den Produkten solcher Thätigkeit als heilsames Gegengewicht gegen gemeinsinnliche Ueppigkeit in die Wagschale legte. Aber von dem Klima, von der Kirche, von den politischen Zuständen ausschließlich auf das Gebiet der Phantasie und Sinnlichkeit gewiesen, entäußerte sich der Italiener, wie im Leben, so auch in der Kunst allmälig der männlichen Energie, trotzdem daß zahlreiche erhabene Geister ihn zur Festhaltung derselben erziehen wollten, und ließ das weibliche Element seines Naturells immer ausschließlicher vorwalten, woher es denn kommt, daß seine Kunst mehr den musikalischen und malerischen als plastischen Charakter trägt, daß seine Literatur im Ganzen mehr eine empfangende als zeugende ist, daß seiner Poesie der wahrhaft epische und tragische Geist abgeht und daß dieselbe — mit der nationalen Musik- und Gesangliebe innigst verbunden, sowie der beweglichen, heißblütigen Subjektivität der italischen Bevölkerung, welche, reichlich mit dem Talent der Improvisation begabt, die Stimmung des Augenblicks gerne dichterisch gestaltet, vorzugsweise homogen — wesentlich lyrisch ist.

Erste Periode der italischen Literatur.

Wie ich schon im vorhergehenden Kapitel beiläufig erwähnte, hatte der Gesang der provenzalischen Troubadours in Italien Aufnahme und Pflege gefunden, als er daheim zu verstummen begann. Anfangs bediente er sich auch jenseits der Alpen noch der Zunge von Languedoc, welche längere Zeit das gemeinschaftliche Ausdrucksmittel der ritterlichen Sänger in Südeuropa abgab; bald jedoch machten die italischen Dialekte ihr Recht an die Dichter des Landes geltend und so ist uns von Ciullo d'Alcamo (zu Ende des 12. Jahrhunderts), den die Literatoren den ältesten Poeten Italiens nennen, eine Canzone erhalten, welche in einem wunderlichen Mischmasch von lateinischen, provenzalischen, spanischen, französischen, sizilischen und griechischen Sprachtheilen gedichtet ist [1]) und deutlich errathen läßt, welchen Reinigungsprozeß die Schriftsprache Italiens durchzumachen hatte. Ciullo führt den hundertzähligen Reigen der italischen Troubadours, deren Sammelplatz insbesondere das kaiserliche Hoflager Friedrichs II. in Sizilien war. Dieser edle Schwabe, der geistvollste und liebenswürdigste Mensch des Mittelalters, übte selbst die fröhliche Kunst, sowie sein berühmter Kanzler und Freund Pier delle Vigne und seine hochbegabten, unglücklichen Söhne Manfred und Enzio; sie erhielt von seinem Lieblingsaufenthalt den Namen der sizilischen Poesie, welcher erst später der Bezeichnung italische Dichtkunst weichen mußte. Unter den sizilischen Troubadours thaten sich besonders Guido delle Colonne, Notajo, Mazzeo Ricco und die Dichterin Nina rühmlich hervor. Nach Zerstreuung dieses Dichterkreises wurde dann die uralte Universität Bologna, an welcher sich die hellsten und strebendsten Köpfe sammelten, Heimat der frischgeweckten „gaia scienza." Als Repräsentant derselben tritt uns hier zuerst Guido Guinicelli entgegen, von welchem Dante rühmt die „holden Sprüche, welche, so lang' die neue Weise dauert, werth erhalten werden ihre Lettern." Er sowohl, als Guido Ghislieri, Fabrizio, Semprebene, Onesto, Fra Guittone u. a. m. huldigten noch dem roheren sizilischen Stil und erst durch Guido Cavalcanti (st. 1300) wurde der gebildetere toskanische in die Poesie eingeführt und geltend gemacht.

Hiermit kam aber in die junge Kunst zugleich ein Element, das ihr höchst gefährlich werden mußte, nämlich die scholastische Gelehrsamkeit, welche damals im Reiche des Gedankens unumschränkt gebot und jeden freien Aufschwung

---

[1]) „Rosa fresca aulentissima ch'appari inver l'estate,
Le donne te desiano, pulzelle, maritate:
Traheme d'este focora, se t'este a bolontate;
Per te non ajo abento nocte e dia
Pensando pur di voi, Madonna mia." etc.

des Geistes unter dem Geschnörkel ihrer dürren Subtilitäten zu erdrücken drohte. Cavalcanti's Gedichte zeigen, daß sich die italische Poesie in dem fatalen Dilemma befand, entweder in dem Sandmeere scholastischer Gelahrtheit zu versinken oder aber in der dünnen Luft der provenzalischen Lyrik sich zu verflüchtigen. Zum Glück erstand um diese Zeit in Dante ein überlegener Genius, welcher die Scholastik und die von den Provenzalen und ihren italischen Nachahmern angeregte Romantik zu einem Kunstwerke zu verschmelzen wußte, in welchem die Zeitgeschichte eine solide Grundlage für die darin entwickelte scholastische Weltanschauung hergab. Wie sehr aber der Dichter in derselben befangen war, kann jede Seite seines großen Werkes beweisen. Es war ein riesenhaftes Unternehmen, Gelehrsamkeit und Poesie zu einem harmonischen Bunde zu vermögen, wie es Dante versuchte. Allein er übersah dabei, daß eine gesunde nationale Entwickelung ohne Zusammenhang mit der Unmittelbarkeit des Volkslebens nicht denkbar ist und daß das „zarte Seelchen," die Phantasie, nothwendig verkrüppelt werden muß, wenn man sie vor der Zeit dem Spiele mit der freien Natur entreißt, um sie innerhalb der Schule einzupferchen. Dante hat demnach, indem er gleich zu Anfang der italischen Literatur das Großartigste in Auffassung und Durchführung schuf, was dieselbe aufzuweisen hat, ihrer naturgemäßen Entfaltung gleichsam den Lebensfaden abgeschnitten. Sein großes Gedicht erwuchs nicht aus dem nationalen Boden, sondern im Treibhause einer abstrusen Gelehrsamkeit, gegen welche sich der sinnliche Nationalcharakter der Italiener im Grunde stets gleichgiltig oder mißtrauisch verhalten mußte. Er, dessen Geist die ganze damalige Welt umfaßte und dessen poetische Kraft so groß war, daß er aus einem Stoffe, aus welchem ein anderer bloß ein dürftiges Lehrgedicht zu machen gewußt hätte, wenn auch kein homerisches, so doch das christliche Epos zu formen verstand, er steht daher ungeachtet seines glühenden Patriotismus eigentlich als ein Fremder unter seinen Landsleuten, die ihn wohl anstaunen und ehren, nicht eigentlich aber lieben und genießen können.

Dante (Abkürzung von Durante) Alighieri wurde im Mai 1265 zu Florenz geboren. Seine Jugend und Lehrjahre fielen also in eine Zeit, wo die toskanischen und lombardischen Republiken den Höhepunkt ihres Glanzes erreicht hatten, wo die Freiheit und Rührigkeit des öffentlichen Lebens sich mit der wiedererwachten Pflege der Künste verband, um die Städte, in welche der Handel seine Schätze leitete, mit den edelsten Gebilden der Architektur zu schmücken, wo Cimabue und Giotto in der schönen Arnostadt malten, Casella die Musik lehrte und der berühmte Gelehrte Brunetto Latini daselbst einer Schule der Grammatik und Rhetorik vorstand. Die genannten Männer waren Dante's Lehrer und Freunde; er genoß einer sorgfältigen Erziehung, bildete sich in den redenden und bildenden Künsten, wie in den ritterlichen Uebungen aus und sah seine Jünglingsjahre von der schönen Liebe zu Beatrice

Portinari gekrönt, einer Liebe, die ihm seine seelenvollen lyrischen Gedichte („Rime“), besonders die in dem Buch „Das neue Leben (vita nuova)“ gesammelten, eingab und für sein ganzes Fühlen und Denken so höchst wirkungsreich geblieben ist. Noch sehr jung focht Dante, in einer damals guelfisch gesinnten Stadt als Sprößling einer guelfischen Familie geboren, mit in den Schlachten der Florentiner gegen die Ghibellinen von Arrezzo und Pisa und diente nachmals der Republik ebenso gewandt mit seinem Geist und Wort, wie er ihr tapfer mit dem Schwerte gedient hatte. Seinen Verdiensten entsprach die Erwählung in das Kollegium der Priori, die höchste Magistratur; allein damit hatte er auch den Gipfel des Glückes erreicht und der Wendepunkt desselben trat rasch ein. Die Zwistigkeiten der nach Florenz verpflanzten pistojer Familie Cancelleri, welche sich in die feindlichen Zweige der Bianchi (Weißen) und Neri (Schwarzen) spaltete, schürten den Bürgerkrieg in der Republick, deren Bewohnerschaft sich in die Parteien der Cerchi und der Donati sonderte. Jene, denen auch Dante angehörte, hielten es mit den Bianchi, diese mit den Neri, welche von dem Papste Bonifaz VIII. unterstützt wurden. Während Dante 1302 als Gesandter von Hause abwesend war, fiel der Sendling des Papstes, Karl von Valois, mit Hilfe der Donati über die Bianchi und Cerchi her und trieb die ganze Partei aus der Stadt. Die Unterlegenen wurden geächtet, ihre Güter konfiscirt, ihre Häuser niedergerissen. Dieses Loos traf auch Dante, obgleich seine Gattin Gemma, mit der er seit 1291 in unglücklicher Ehe gelebt hatte, die Schwester des Hauptführers der Donati war. Nachträglich ward über Dante und seine Mitverbannten noch die Sentenz gefällt, daß sie lebendig verbrannt werden sollten, wenn sie je in die Hände der Florentiner fielen. Den Ausgestoßenen blieb keine andere Wahl, als sich mit den Ghibellinen zu vereinigen, mit deren Hilfe sie 1304 einen Angriff auf Florenz unternahmen, welcher mißglückte, worauf Dante über die Apenninen ging, um in der Lombardei einen Zufluchtsort zu suchen. Neunzehn Jahre lang irrte er nun unstät und flüchtig umher und er, der stolze und strenge Republikaner, mußte sich bequemen, die Gastfreundschaft der kleinen Tyrannen anzusprechen, welche damals Oberitalien mit allen Lastern und Gräueln erfüllten. Ermüdet von dem „harten Auf- und Absteigen fremder Treppen,“ aufgerieben von Gram und Zorn über das eigene Mißgeschick und mehr noch über das Unglück der florentinischen Heimat und Italiens, angeekelt von der Menschen Schlechtigkeit und verbittert über das Fehlschlagen der liebsten Hoffnungen, starb Dante in seinem sechsundfünfzigsten Jahre am 14. September 1321 zu Ravenna, wo er in der Kirche des Franziskanerklosters begraben wurde. „In Florenz hat niemand um ihn geweint,“ sagt sein ältester Biograph, Boccaccio, bezeichnend. Die meisten seiner Werke, das Buch „De vulgari eloquentia,“ in welchem er als Gesetzgeber der italischen Sprache auftritt, der „Tractatus de monarchia,“ der die politischen

Ansichten des vielerfahrenen und schwergeprüften Denkers entwickelt, welcher das Heil der von den extrem aristokratischen oder extrem demokratischen Staatsgrundsätzen gequälten Völker zuletzt in einer idealen Universalmonarchie gefunden haben wollte,[1]) ferner der italisch geschriebene „Convito," welcher gewissermaßen einen Kommentar zu Dante's Leben und Schriften enthält, endlich auch die „Commedia," der die Verehrung der späteren Geschlechter das Epitheton „divina" gab, sind während seiner Verbannung entstanden. Allerdings mag er den Plan seines großen Gedichts schon weit früher gefaßt und wohl auch einen Theil desselben ausgeführt haben, was Boccaccio ausdrücklich behauptet, allein der Ton des Ganzen bezeugt hinlänglich, daß es eine Frucht der herben Wanderjahre des Dichters ist. Hören wir darüber, wie über den Plan und Geist der göttlichen Komödie, einen Landsmann Dante's, der in einem englisch geschriebenen Buche die Schmerzen, Befürchtungen und Hoffnungen der italischen Patrioten dargelegt hat (Mariotti: „Italien in seiner politischen und literarischen Entwickelung"). „Schon in den ersten Stunden seiner Verbannung wünschte Dante seiner edlen Entrüstung durch seine Schriften Luft zu machen, die letzte Waffe, durch die er seinen übermüthigen Gegnern noch gefährlich werden konnte. Er dachte an ein Werk, in welchem die Namen aller seiner Feinde aufgezeichnet sein sollten, in welchem sie mit ewiger Schmach für alles, was er zu tragen hatte, büßen sollten. Er bedurfte eines Stoffes, der so gränzenlos war wie sein Groll; er brauchte eine unsichtbare Welt, in der diejenige, in welcher er lebte, nach seinem Hassen und seinem Lieben gerichtet und verurtheilt werden sollte. Unter den vor seiner Verbannung in Betracht gezogenen Plänen war eine Idee, welche wunderbar für sein Vorhaben paßte. Woher dieser ursprüngliche Plan stammte, darüber zu grübeln wäre jetzt eben so schwer als nutzlos. Die formlosen Versuche einiger Legenden und Fabliaux der französischen Minstrels (vgl. was oben im 2. Kapitel S. 183 über Houdans Gedicht „La Voy ou la Songe d'Enfer" gesagt ist), selbst wenn sie als Muster angeführt werden können, die zuerst die Idee einer Reise nach dem Reiche der Ewigkeit ein-

[1]) Dante's Traktat von der Monarchie ist ein kulturgeschichtlich höchst merkwürdiges Buch. Es bezeichnet als ein unvergänglicher Markstein die Epoche, wo die vorgeschrittensten Geister des Mittelalters unter dem Alpdruck der pfäffischen Idee einer päpstlichen Universalherrschaft sich hervorzuarbeiten begannen. Dante hat in seinem Buch, zunächst im Dienste der ghibellinischen Politik, dem Kirchenideal ein weltliches Staatsideal entgegengestellt. Und die dante'sche Idee vom Reich, welche er in seinem Traktat entwickelt, war — wie Gregorovius (Geschichte d. Stadt Rom, VI, 24) ausführt — „keineswegs ein Programm des Despotismus. Der allgemeine Kaiser sollte nicht der Tyrann der Welt sein, der die gesetzmäßige Freiheit tödtete, sondern ein über alle despotischen Begierden wie über alle Parteileidenschaften erhabener Friedensrichter, der höchste Minister oder Präsident der Menschenrepublik." Freilich, so ein Ideal von Kaiser war leichter zu ersinnen, als auf Erden zu finden.

gaben, vermögen den Ansprüchen Dante's auf Originalerfindung keinen Abbruch zu thun. Höchst wahrscheinlich war aber schon seine Vertrautheit mit den Werken Virgils, seines Lieblingsdichters, für Dante hinreichend, um den Ausgangspunkt zu finden, von dem er sich zu so erhabener Höhe emporschwang; auch wurde vielleicht nicht ohne guten Grund der lateinische Dichter als Führer und Lehrer auf dem größten Theile der ereignißreichen Pilgerfahrt gewählt. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß das Hinabsteigen des Aeneas in die Unterwelt im sechsten Buche der Aeneis, sein Zusammentreffen mit Freunden und Feinden, die Weissagungen über die Zukunft, die ihm der Geist seines Vaters mittheilt, und die tausend schauerlichen Bilder, durch welche der römische Dichter die einfache Schöpfung Homers bereicherte, den plötzlichen Gedanken weckten, daß auch er, wie Aeneas, die Schranken des Lebens durchbrechend, die Geheimnisse des Todtenreiches entdecken und sie dem Auge der Menschheit enthüllen könnte. Die Begriffe der Menschheit von dem jenseitigen Leben waren zu jener Zeit unzertrennlich mit schauerlichen Phantomen und abergläubischen Schrecken verbunden. Es war daher eine unerschöpfliche Schatzkammer poetischer Hilfsmittel, im Jahre 1300 eine Reise in die ewigen Regionen zu beschreiben und der furchtsamen und leichtgläubigen Menge Kunde von Himmel und Hölle zu bringen; denn die Beschreibungen der Engel und Teufel wurden in vielen Fällen von dem gemeinen Volke wörtlich genommmen. Der einfältige Pöbel wies auf den Dichter, wenn er vorüberging; und glaubte in seinem dunkeln Gesicht und krausen Haar die Spuren der Wirkung der Glut und des Rauches von dem unauslöschlichen Feuer zu bemerken. Es war ein Unternehmen der Frömmigkeit und Wiedervergeltung, die Schatten vor Alters oder kürzlich Verstorbener zu besuchen, sie zu schildern, wie sie die ewigen Strafen litten, welche die göttliche Gerechtigkeit über sie verhängte; die Maske der Heuchelei Personen abzureißen, welche die Welt getäuscht und sich unverdiente Berühmtheit erworben hatten; den guten Namen anderer wiederherzustellen, denen Neid oder Bosheit keine Ruhe im Grabe ließ; den Schmerz eines bekümmerten Lebenden zu lindern, indem man ihm die Wonne des Beklagten zeigt, wenn er unter den Auserwählten frohlockt, oder seine ruhige Ergebung in sein Loos, wenn er unter den Verdammten ist. Eine erhebende Freude lag in dem Gedanken, die Schatten von Männern zu treffen, deren Name der Dichter mit Ehrfurcht und Begeisterung auszusprechen gewohnt war, mit solchen zu reden, deren Tod die Welt mit bitteren und nutzlosen Klagen begleitet hatte, und die Thränen und Seufzer anderer zu verhöhnen, die sein Mißgeschick gefördert oder verspottet hatten. Für eine nach Kenntniß heiß dürstende Seele lag eine wonnige Aufregung in der Erwartung, die unzugänglichsten Wahrheiten enthüllt zu sehen und befähigt zu sein, seine eigenen Vermuthungen unter den Menschen zu verbreiten, gleichsam bestätigt durch das, was er dort, wo aller Zweifel aufhört, vernommen. Er wird

gehen, er wird sehen, er wird erkennen; er wird seinen langjährigen Durst an dem Brunnen der Wahrheit löschen und diese Wahrheit, indem er sie in alle magischen Reize der Poesie kleidet, zu einem Gesetz unter den Sterblichen machen. Betet nicht im Himmel ein Engel für ihn, wacht nicht die Liebe, der Traum seiner Kindheit, die heilige Flamme, die er in seinem Herzen mit dem Eifer einer Vestalin bewahrt hat, wacht nicht Beatrice beständig über seinem Schicksal und leitet seinen Stern wie ein schützender Geist? Beatrice muß es sein, die von dem Ewigen sich die Gnade erbittet, die Schritte ihres Geliebten durch den Himmel zu geleiten; sie wird seine Lehrerin sein, nachdem Virgil ihn durch die Kreise des Abgrundes der Finsterniß und die Stufen des Fegfeuers hinaufgeführt hat. So war Dante's Plan und nie ergoß die Seele eines Mannes so sein ganzes Selbst in eine einzige Schöpfung. Alle politischen Leidenschaften des wandernden Ghibellinen, alle begeisterten Wonnen des Geliebten Beatrice's, alle tiefsten Abstraktionen des gewiegten Gelehrten, seine ganze Zeit, sein ganzes Herz und seine ganze Seele fanden in einem Werke Platz; aber weil solche Einflüsse nicht zu gleicher Zeit mit derselben Kraft wirkten, athmen die verschiedenen Theile des Gedichtes auch einen verschiedenen Geist, je nachdem die Vorfälle in dem Leben des Dichters einer Seite seines Gemüthes das Uebergewicht über die andere gaben. Der erste Theil ist fast ganz der Politik gewidmet; er wurde in der ersten Aufregung der Verbannung geschrieben, als der Dichter bestrebt war, den Feinden seiner Sache Feinde zu schaffen. Ghibellinischer Groll und ghibellinische Rache nehmen ihn ganz in Anspruch, und während er mit immer wachsender Verachtung Florenz, Rom und Frankreich, die Guelfen, die Neri, Karl von Valois und Bonifaz den Achten angreift, rettet er den Ruhm von hundert Ghibellinen oder verbirgt in dem Staunen des Entsetzens und Mitleids ihre Verbrechen unter dem Schleier einer tiefen Theilnahme an ihren Leiden. Aber als er den Abgrund aller Schmerzen verlassen und den Anfang des Fegfeuerberges erreicht hat, da verbreitet sich über sein Gedicht eine selige Ruhe. Die Schatten, denen er begegnet, athmen Liebe und Verzeihung; sie verlangen weniger Nachrichten von den Lebenden zu vernehmen und senden nur Botschaften der Freude; das Herz wird leichter und froher mit den verschiedenen Schichten der Atmosphäre in den ansteigenden Regionen des Berges. Endlich naht sich ihm auf dem Gipfel, wohin er das irdische Paradies verlegt hat, Beatrice. Alles, was die menschliche Phantasie je geschaffen, erreicht nicht den Glanz und die Pracht, welche ihr Kommen verkünden. Ihr Geliebter hat sie gesehen, alle irdischen Erinnerungen haben ihn verlassen; seine Augen an ihre Augen gefesselt, beginnt er seinen Flug nach den Sphären, gezogen von ihren unsterblichen Blicken. Dort, während sie von Stern zu Stern schweben, lies't Beatrice in der Seele ihres Geliebten wie in einem Spiegel alle Zweifel, welche ihn quälen; sie gibt ihm die Lösung aller Probleme über

das System des Weltalls, über die Geheimnisse der Natur, über die Mysterien christlicher Offenbarung; und nachdem er so das ewige Licht in allen seinen Ausflüssen und Reflexen durchforscht hat, darf Dante seine Blicke auf den Mittelpunkt alles Lichtes wenden, wo er, geblendet, verwirrt und ohnmächtig niedersinkt und seinen Gegenstand aufgibt, als gestände er, daß selbst dem Genie Dante's eine Gränze gesteckt sei." Dem Angeführten füge ich noch Folgendes bei. Die „göttliche Komödie (divina Commedia)" — geschrieben in einer sich stets auf gleicher Höhe haltenden Sprache, in einem energischen und plastischen Stil, gedichtet in Dreireimen (Terzinen), hundert Gesänge enthaltend und in drei große Abschnitte: Hölle (Inferno), Fegfeuer (Purgatorio) und Paradies (Paradiso) zerfallend — die göttliche Komödie umfaßt sämmtliche epische, lyrische und didaktische Elemente der damaligen Poesie. Sie wächst aus dem Grundgedanken hervor, daß auch für die moderne Welt eine so festgefugte Lebenseinheit gefunden werden müsse, wie sie für die alte Welt bestanden hatte, und gibt eine, zwar streng auf dem christlichen oder, wenn man will, auf dem katholischen Dogma beruhende, jedoch mit männlichstem Freimuth verknüpfte Anschauung des Verlaufs der menschheitlichen Geschicke. Man kann das Gedicht eine kolossale Allegorie nennen; allein der Umstand, daß Dante wohlbedächtig den historischen Faden nie fahren läßt und die Idee an das Faktum anknüpft, verhindert, daß seine Darstellung haltlos in der blauen Luft der metaphysischen Deutung schwebte, und wenn sein Werk mit Wahrheit als die Normaldichtung des Katholicismus bezeichnet worden, so darf dabei nicht vergessen werden, daß Dante's Katholicität durchgehends den reformatorischen Verjüngungstrieb in sich hegt und unausgesetzt auf das Ideal des Christenthums hinweis't. Dieses Ideal, die welterlösende Liebe oder, wie er sich ausdrückt, die Liebe, die beweget Sonn' und Sterne („l'amor, che muove 'l sole e l'altre stelle"), war das Prinzip von Dante's Denken und Dichten, und insofern seiner Ansicht zufolge das Drama der Weltgeschichte in dieses Ideal, in die Liebe, also in das Glück, sich auflösen mußte, gebührte seiner an rührend schönen, erhabenen und furchtbaren Einzelnheiten höchst reichen, in Komposition und konsequenter Ausführung durch und durch vollendeten, das Diesseits und Jenseits umspannenden Dichtung allerdings der Titel Komödie.[1])

---

[1]) Von dem männlichen Freimuth Dante's und der reformatorischen Kritik, welcher er die Gebrechen der Kirche und die Laster der Päpste unterwirft, finden sich bekanntlich zahlreiche Zeugnisse in der göttlichen Komödie. Eines der stärksten ist in der Aeußerung des Apostels Petrus (Parad. XXVII, 22—28) gegen den Papst enthalten:

„Quegli, ch' usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza de figliuol di Dio,

Dante's Werk steht einsam in der italischen Literatur, denn daß es einen gewissen Bonifazio degli Uberti zu ungeschickter Nachahmung reizte, ist

---

Fatto ha del cimiterio mio cloaca
 Del sangue e della puzza, onde 'l perservo,
 Che cadde di quà sù, là giù si placa."

Was die einzelnen Schönheiten des großen Werkes betrifft, so sind dieselben vorzugsweise in der ersten Abtheilung (Inferno) zu suchen, welche an Kunstwerth die beiden folgenden überhaupt weit übertrifft, weil hier, mit Ruth zu sprechen, „das rein Menschliche mit seinen Leidenschaften herrscht." Gleich am Eingang frappirt uns die erhabene Aufschrift der Höllenpforte:

„Per me si va nella città dolente!
 Per me si va nell' eterno dolore;
 Per me si va per la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
 Fecemi la divina potestate,
 La somma sapienza, e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create,
 Se non eterne, ed io eterno duro:
 Lasciate ogni speranza voi ch' entrate."

Von hinreißend elegischer Wirkung ist die Stelle, wo der Dichter mit den Schatten des unglücklichen Liebespaares Paolo Malatesta und Francesca von Rimini zusammentrifft (Inferno V, 73—142) und ihm die letztere ihre trauervolle Geschichte erzählt, mit den Worten schließend:

— — — „Nessun maggior dolore,
 Che ricordarsi del tempo felice
 Nella miseria. —
Noi leggiavamo un giorno, per diletto,
 Di Lancilotto, come amor lo strinse:
 Soli eravamo, e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
 Quella lettura, e scolorocci 'l viso:
 Ma solo un punto fu quel, che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso,
 Esser baciato da cotanto amante;
 Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante:
 Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
 Quel giorno più non vi legemmo avante."

Einen furchtbaren Kontrast zu dieser lieblichen Episode bildet die von Ugolino della Gherardesca (Inferno XXXIII), ein Nachtstück von markerschütternder Energie, dem an Schrecklichkeit nicht einmal die gigantische Phantastik, womit (Inferno XXXIV) die Erscheinung Satans dargestellt wird, nahekommt. Außerdem ist im Bereiche der Hölle besonders noch auf die sinnige Schilderung der Glücksgöttin (VII, 73—97) hinzuweisen, sowie auf die Begegnung mit Farinata degli Uberti, dem edlen Ghibellinen, dessen Stolz auch unter den Höllenqualen sich selbst gleich bleibt, „come avesse lo 'nferno in gran dispitto," mit Cavalcante Cavalcanti (X) und mit Pier delle Vigne (XIII, 28—109), welcher „beide Schlüssel zum Herzen Friedrichs II. besaß." In den Gesängen des Fegfeuers

von keinem Belang. Die Geistesrichtung des großen Mannes entbehrte allzusehr des Zusammenhanges mit der Organisation seines Volkes, um auf die

---

sind als ästhetisch wirksam hervorzuheben die Zusammenkunft mit dem Sänger Casella (II, 76–118), der Dante's wegmüde Seele durch Anstimmung der Canzone des Dichters „Amor che nella mente mi ragiona“ erquickt, dann die Beschreibung, welche Buonconte (V, 94—129) von seinem Tode in der Schlacht bei Campaldino entwirft, ferner die Apostrophe an Italien und Florenz (VI, 76—151), in welche die Vaterlandsliebe zornvolle und wehmüthige Töne mischt: „Ahi serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiero in gran tempesta, non donna di provincie, ma berdello!“ etc. endlich die Erscheinung Beatrice's (XXX):

„Cosi dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel, cinta d'oliva,
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che giá cotanto
Tempo era stato con la sua presenza,
Non era di stupor tremando affranto,
Sanza degli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù, che da lei mosse,
D'antico amor senti la gran potenza.“

Am spärlichsten sind die reinpoetischen Schönheiten in dem dritten Theile (Paradiso), wo Einem die Unmöglichkeit, den dünnen metaphysischen Stoff plastisch zu gestalten, auf Schritt und Tritt begegnet. Die phantasievollsten Bilder und ergreifendsten Episoden sind hier das stralende Krucifix, welches von den Seelen edler Kreuzfahrer gebildet wird (XIV), das herrliche Gemälde, welches Dante's Ahn Cacciaguida von den florentinischen Zuständen früherer Zeit entwirft (XV, 97—135), sodann die Schilderung des Unglücks der Verbannung (XVII, 46–100) und zuletzt die Beschreibung der Himmelsrose (XXX und XXXI), wo sich Dante's Einbildungskraft noch einmal glanzvoll bewährt. — Dante muß mehr als irgend ein anderer Dichter im engsten Zusammenhange mit der Geschichte und der Bildung seiner Zeit betrachtet werden; von derselben losgelös't, wird er abstrus, unverständlich und ungenießbar. Für uns Moderne gehört, die „Dantepietisten“ mögen sagen, was sie wollen, große Selbstüberwindung dazu, das scholastische Labyrinth der göttlichen Komödie ganz zu durchwandern. Abgesehen von Einzelnheiten, die unser Gefühl empören, wie z. B. wenn der Dichter den Kaiser Friedrich II. in der Hölle schmoren läßt oder Brutus und Kassius in dem dreimäuligen Rachen des Höllenkönigs mit Judas Iskariot zusammenkoppelt, liegt uns die dante'sche Weltanschauung so ferne, daß das aus derselben hervorgegangene Werk als Ganzes für uns weit mehr historischen als dichterischen Werth hat. Die erste Originalausgabe der divina Commedia erschien zu Foligno 1472, eine Ausgabe der sämmtlichen Werke Dante's zuerst in Venedig 1757. Die göttliche Komödie wurde metrisch verdeutscht von Kannegießer, Streckfuß, Kopisch, Philalethes (König Johann von Sachsen), Blanc, Witte, Eitner, Bernd von Guseck, Krigar, Hoffinger, Notter. Die „vita nuova“ übersetzte Förster, die lyrischen Gedichte Kannegießer und Witte, die prosaischen Schriften Kannegießer. Zu vergl. Wegele, Dante's Leben und Werke 1852; Nordmann, Dante's Zeitalter 1852;

literarische Thätigkeit desselben von nachhaltigem, ja auch nur von vorübergehendem Einflusse sein zu können, weßwegen seine Wirksamkeit durch die seiner zwei berühmten, aber weit weniger geistesgroßen Nachfolger Petrarca und Boccaccio so sehr überflügelt wurde. Nicht als ob diese nationaler gewesen wären, durchaus nicht, ihre Poesie wurde in unverhältnißmäßig höherem Grade als die Dante's durch die Fremde, durch die Nachbildung und bloße Italisirung ausländischer Muster alter und neuer Zeit bestimmt — wie denn der Verlauf der italischen Literatur überhaupt von fremden Einflüssen durchweg abhängig erscheint, da ihr die innere Nothwendigkeit und der organische Wuchs abgeht und sie nicht naturgemäß die Volkssage und das Volksleben zur Amme hatte, sondern mit gelehrten Dekokten künstlich aufgenährt wurde: allein Petrarca und Boccaccio wußten sich dem Nationalcharakter zu bequemen, statt demselben, wie Dante gethan, zu opponiren, sie verstanden seine Schwächen, besonders die Scheu vor anstrengender Denkthätigkeit, die Eigenheit, auch im geistigen Gebiete nur mühelose Genüsse zu fordern, so trefflich zu benützen, daß sie sich für immer in das Ohr und das Herz ihrer Landsleute einschmeichelten und unter denselben ihren Geschmack zu einem bleibenden machten.

Francesco Petrarca wurde am 10. Juli 1304 als Sohn florentinischer Eltern, die mit Dante zugleich aus der Väterstadt verbannt wurden, zu Arezzo geboren. Sehr jung noch folgte er seinem Vater nach Avignon, wohin die Päpste seit 1305 ihre Residenz verlegt hatten, damit „die Welt noch etwas Verderbteres sehen sollte als den Hof von Rom, nämlich den Hof von Avignon." Hier, sowie später zu Montpellier und Bologna, machte Petrarca seine Studien, vertauschte aber die Rechtswissenschaft, zu der ihn sein Vater bestimmt hatte, bald mit dem Studium der römischen Dichter und Redner und fühlte sein poetisches Talent besonders während seines Aufenthalts in Montpellier erwachen. Die Gesänge der Troubadours, die er in der Heimat derselben vernahm, übten auf sein durchaus bloß empfängliches, weibliches Naturell einen unwiderstehlichen Einfluß und seine ausschweifende, wahrhaft weibische Eitelkeit mußte sich von der Vorstellung gekitzelt fühlen, durch Geistesreichthum, feinere Bildung und größere Formvollendung die Liederkunst der Provenzalen in Schatten zu stellen und für Italien der Chorführer des Minnegesangs zu werden. Dies wurde er denn auch, aber höher trug ihn seine Begabung nicht und er übertraf seine provenzalischen Vorbilder keineswegs an Phantasie und Großsinnigkeit — an die kriegerische Begeisterung eines Betran de Born und an den kühnen Freiheitseifer eines Peire Kardinal

---

Schlosser, Studien über Dante 1856; Floto, Dante, sein Leben und seine Werke 1857; Braun, Dante Alighieri 1863; Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft 1867 fg.; Witte, Danteforschungen 1869.

reicht er bei weitem nicht hinan — sondern nur an verfeinerter Gefühlssophistik, an Gelehrsamkeit und Geschmack, an sprachlicher Glätte und metrischer Vollendung. Die sprachliche Virtuosität hatte er sich besonders während seines Aufenthalts zu Bologna erworben, von wo er 1326 nach Avignon zurückkehrte, um, durch den Tod seines Vaters oder vielmehr durch die Schlechtigkeit der Testamentsvollstrecker ziemlich mittellos geworden, in den geistlichen Stand zu treten. Dies war in der schwelgerischen Papststadt kein Hinderniß, sondern eher eine Förderung des Lebensgenusses, und Petrarca, den seine liebenswürdige Persönlichkeit wie sein poetisches Talent überall zu einem gerngesehenen Gaste machte, stürzte sich demzufolge begierig in den Strudel der Ueppigkeit von Avignon. Im folgenden Jahre lernte er die durch ihn weltberühmt gewordene Laura, die Gattin des Hugo de Sade, kennen, welche er fortan einundzwanzig Jahre hindurch liebte oder wenigstens besang; denn man weiß nicht recht, wie man mit dieser Liebe daran ist, und ist sehr versucht, sie mehr für eine Sache des Kopfes als des Herzens und der Sinne, mehr für einen willkommenen Gegenstand der Troubadourkunst und der provenzalischen Minnesubtilität als für eine echte und wahre Leidenschaft zu halten. Von nun an verstrich Petrarca's Leben unter höfischen Zerstreuungen und diplomatischen und gelehrten Reisen, welche mit kurzen Perioden träumerischer Zurückgezogenheit (zu Vaucluse bei Avignon und auf einer Villa unweit Mailand) wechselten. Sein Ansehen und Ruhm als Gelehrter und Poet war gränzenlos unter seinen Zeitgenossen. Ihm zu Ehren wurde die antike Dichterkrönung wieder hergestellt und er ward am 8. April 1341 unter dem Zuströmen einer zahllosen Menge auf dem Kapitol zu Rom durch den Senator Orso dell' Anguillara feierlich als dichterischer Triumphator gekrönt; Kaiser und Könige, Päpste und Kardinäle horchten seinem Worte und buhlten um seine Freundschaft, und während die Tyrannen Oberitaliens stolz darauf waren, ihn als Gast in ihren Palästen bewirthen zu können, empfing ihn die Republik Venedig als „den Vertreter einer höheren Macht, als das oberste Haupt, als den Dogen der Wissenschaften" und erwies ihm die höchsten Ehren des Staates. Uebersättigt von Genüssen des Ruhmes zog er sich endlich in die Einsamkeit der euganeischen Berge nach Arqua zurück, wo er am 18. Juli 1374 den Tod des Gelehrten starb, indem den über einen Folianten Hingebeugten ein Schlagfluß überraschte. — Petrarca's nationalliterarische Bedeutung beruht auf seinem „Liederbuch (Canzoniere)," welches seine Canzonen, Sonette (— das Sonett wurde von da ab die populärste poetische Form Italiens), Sestinen, Ballaten, Madrigale unter dem einfachen Titel „Rime" enthält und für die italische Lyrik in eben dem Grade fast ausschließlich tonangebend geworden ist, als es überhaupt für alle Zeit zu einem poetischen Kanon der Liebesschwärmerei wurde, da es, wenige patriotische Oden ausgenommen, durchgehends mit der Liebe sich be-

schäftigt. Sämmtliche späteren Sonettisten und Laurettisten haben sich daraus Gedanken, Farben und Bilder geholt. Und dennoch lebt und webt, klagt und und jauchzt hier nicht die Liebe selbst, sondern präsentirt sich nur die, allerdings verlockend ausstaffirte Reflexion über die Liebe. Mit welchem Glanz, mit welcher duftenden Blumenfülle der Dichter auch seine Laura umkleidet, wie viel kostbaren äußerlichen Schmuck er auch auf und um sein Ideal gehäuft hat, im Grunde vermochte er demselben dennoch keinen schöpferischen Odem einzuhauchen, und weil sich ihm innerlichst das Gefühl aufdringen mochte, seine ganz in Tönen und Düften schwelgende Liebespoesie sei eigentlich doch bloß eine Spielerei,[1] konnte er auch in den Irrthum verfallen, sein längst vergessenes, in lateinischer Sprache abgefaßtes Heldengedicht „Africa“ müßte ihm die Unsterblichkeit sichern. Petrarca's ganzes Wesen zeigt, wie im Leben, so auch im Dichten etwas Hohles, Mark- und Charakterloses; es fehlt ihm die rechte Zeugungskraft, die selbstständige Schöpfungslust; er bedarf stets eines Rück- und Anhalts, eines Musters, er empfängt und glaubt dann im Empfangen zu zeugen, wie alle die dem seinen verwandten mannweiblichen Talente: in der Jugend ahmt er die französische Minnepoesie nach, im Alter wendet er sich zur Allegorie Dante's, dessen Ruhm er übrigens mit scheelen Augen ansah, und dichtet in Terzinen seine sechs allegorischen Visionen, „Triumphe (Trionfi)“ betitelt, von der Liebe, von der Keuschheit, vom Tod, vom Ruhm,

---

[1]) Petrarca äußerte in einem Briefe seines Alters über seine „Reime“ Folgendes: „Ich pflegte mich in meiner Jugend nach Vaucluse zurückzuziehen, in der Hoffnung, unter diesen frischen Schatten den Brand der Liebe zu lindern; das Heilmittel selbst verwandelte sich mir in Gift. Das Feuer, das ich mitgenommen hatte, entzündete sich dort wieder, und da in dieser öden Einsamkeit niemand war, der es mir löschen half, ward es immer ungestümer. So erfüllte ich, um es zu bändigen, umherziehend die Thäler und den Himmel mit meinen Klageliedern, welche jedoch manchen lieblich schienen. So entstanden meine jugendlichen italischen Gedichte, über welche ich jetzt Reue und Schamröthe empfinde, welche aber doch bei allen, die an demselben Uebel leiden, im höchsten Grade beliebt sind.“ Diese Aeußerung dokumentirt, meiner Ansicht nach, nicht minder die Unsicherheit und Unklarheit Petrarca's hinsichtlich seiner poetischen Bestrebungen als seine bekannte Eitelkeit. Die Eitelkeit war es auch, welche ihn bestimmte, das Hauptgewicht auf seine lateinischen Arbeiten zu legen, denn das Latein war ja damals die Universalsprache der Gelehrten und Latein schreibend durfte er sich demnach schmeicheln, weltberühmt zu werden, während seine Gedichte in einer Vulgarsprache seinen Ruhm auf Italien beschränkten. Außer seinem Epos „Africa,“ das den dritten punischen Krieg zur Grundlage hat und die altrömische Herrlichkeit feiert, hat er in lateinischer Sprache noch geschrieben: **De remediis utriusque fortunae — Rerum memorandarum libri IV — Vitae virorum illustrium — De vita solitaria — De otio religiosorum — De republica optime administranda — Eclogae**, eine Menge Episteln u. s. f. Die erste vollständige Ausgabe seiner Werke erschien zu Basel 1581. Vollständige metrische Verdeutschungen seiner „Reime“ und „Triumphe“ besitzen wir drei: die erste von Karl Förster (1833, 2. Aufl.), die zweite von Kekule und Biegeleben (1845), die dritte von Wilhelm Krigar (1855).

von der Zeit, von der Gottheit, ein Werk, in welchem sich zwar, wie in allem, was Petrarca schrieb, einzelne poetische Züge und edle Gedanken finden, das aber als Ganzes bei gänzlichem Mangel plastischer Gestaltung seinem Vorbilde nicht entfernt nahekommt und ungenießbar frostig ist. So beschaffen kann Petrarca's Poesie vor dem Richterstuhle der Nachwelt um so weniger große Anerkennung finden, als sie es hauptsächlich war, die der übeln Eigenschaft der Italiener, den Schein für das Wesen, die Form für den Geist, die Manier für Ursprünglichkeit zu nehmen, auch auf dem ästhetischen Gebiete großen Vorschub leistete: alle Achtung dagegen verdienen des Dichters beredsame Bemühungen um das Heil und den Frieden seines Vaterlandes, dessen Zerrissenheit und Unglück er innig mitfühlte, obgleich er sich zum Freund und Gast der Verursacher dieser Zerrissenheit, dieses Unglücks, der verworfensten Päpste und abscheulichsten Despoten erniedrigte und ihm auch hier, wie in der Dichtkunst, die erste Tugend des Mannes, der Charakter, abging. Höchst ehrenwerth war seine unausgesetzte Mühwaltung für das Studium des klassischen Alterthums und seiner großen Autoren.

Hier fiel seine Thätigkeit mit der gleichartigen seines Zeitgenossen und Freundes Boccaccio zusammen. Was Petrarca für die Wiedererweckung und Kenntniß der römischen Literatur that, das that Boccaccio für die griechische, und wir können uns heutzutage kaum eine Vorstellung machen von der rastlosen Sorge und Anstrengung, welche dieses Unternehmen erforderte, von den Hemmungen und Hindernissen, welche bei der herrschenden Unwissenheit dem Aufstöbern, Sammeln, Kaufen, Abschreiben und Verbreiten der klassischen Manuskripte entgegenstanden. Einmal hatte Petrarca auf einer seiner Reisen zu Lüttich einen alten Kodex von Cicero's Schrift De officiis entdeckt, aber er vermochte in dieser damals so volkreichen, blühenden und reichen Stadt niemand aufzutreiben, der ihm hätte das Manuscript abschreiben können, und als er sich deshalb entschloß, selber den Abschreiber zu machen, konnte er nur mit äußerster Noth eine Flüssigkeit erlangen, welche einigermaßen der Dinte ähnlich sah. Ein andermal kam Boccaccio auf einer seiner gelehrten Entdeckungsreisen nach dem Kloster Montecasino, welches als ein Asyl der Wissenschaft berühmt war, und fragte nach den Manuskripten von Werken des Alterthums, die der Sage nach in der Klosterbibliothek aufbewahrt wurden. Da führte man ihn mittels einer Leiter auf einen fensterlosen Speicher, wo in einem verworrenen Haufen unter Staub und Geröll, dem Unwetter und den Ratten preisgegeben, jene köstlichen Rollen lagen, „die so viel zu lehren hatten" und die man nur als Schreibmaterial gebrauchte, indem man über Homers Gesänge oder Platons Gespräche unsinnige Legenden oder scholastisch wahnwitzige Abhandlungen von der unbefleckten Empfängniß Maria's und andern derartigen Blödsinn hinschrieb. Wenn bei ihren gemeinschaftlichen Ausgrabungen der klassischen Schriftsätze Petrarca durch seine sorgenfreie ökono-

mische Stellung, durch Gönnerschaften und einflußreiche Verbindungen aller Art mächtig unterstützt wurde, so war Boccaccio mehr auf seinen persönlichen Fleiß angewiesen: von jenem wird berichtet, daß er beständig einige Sekretäre mit Abschreiben alter Manuskripte beschäftigte; von diesem, daß er Terenz, Livius, Cicero, Tacitus, Boëthius und den Homer sogar mehrmals mit eigener Hand abschrieb. Für seine Einführung des Studiums der Hellenen kann man Boccaccio nicht genug dankbar sein. Er brachte es dahin, daß die florentinische Republik einen Lehrstuhl für die griechische Sprache errichtete, auf welchen Leontios Pilatus berufen wurde, einer der ersten jener Grammatiker, die aus Byzanz nach Italien kamen. Boccaccio war sein erster Schüler und unternahm mit seiner Hilfe eine lateinische Uebersetzung des Homer, wodurch die heilsame Bekanntschaft mit dem Vater der Dichtkunst mächtig gefördert wurde. Wie wohlthätig aber auch die wiedererwachten klassischen Studien auf die beginnende Bildung einwirkten, wie viel sie zur Aufhellung der mittelalterlichen Finsterniß beitrugen, so darf doch auch der Nachtheil nicht verschwiegen werden, den sie auf der andern Seite der italischen Literatur zufügten. Der nachahmende Charakter derselben, durch die Einführung der provenzalischen Lyrik begründet, ward nämlich durch die bald gäng und gäbe gewordene Nachbildung der Alten, besonders der Römer, dergestalt befestigt, daß in der höheren Poesie gar kein originaler Ton mehr aufkommen konnte, daß das Heil derselben hauptsächlich in die Form gesetzt und die literarische Entwickelung überhaupt von der Gelehrsamkeit und Scholastik und von der einmal zu stereotyper Geltung gelangten Geschmacksrichtung einzelner Talente abhängig wurde. Die nachtheiligen Folgen hievon zeigt uns schon Boccaccio. Er, der poetisch viel reicher gestimmt war als Petrarca, ließ sich von dem klassischen Ansehen, welches die manierirte Lyrik seines Vorgängers schnell erlangt hatte, so sehr bestimmen, daß er sein Genie daran verschwendete, eine willkürliche Verbindung der Romantik der Troubadours mit antiken Elementen herzustellen, und nur in einem seiner Werke, freilich dem besten, im Dekameron, seinem echtitalischen Naturell freien Lauf ließ.

Giovanni Boccaccio wurde 1313 zu Paris von einer französischen Mutter einem florentinischen Kaufmann aus Certaldo geboren. Ein Kind der Liebe, rechtfertigte er vollkommen die gute Meinung, welche man von den geistigen Vorzügen solcher Kinder zu hegen pflegt. Frühzeitig kam er nach Florenz, wo er Unterricht erhielt und schon im Alter von sieben Jahren sein Talent und seine Neigung zur Poesie an den Tag legte. Allein sein Vater wollte keinen Poeten in ihm sehen, sondern einen Kaufmann aus ihm machen und gab ihn demzufolge einem Geschäftsfreund in die Lehre, der ihn mit nach Paris nahm. Hier und später wieder in der Heimat, wohin er als unbrauchbar zurückgeschickt worden war, quälte er sich nun bis in sein zwanzigstes Jahr zwischen den Anforderungen eines aufgenöthigten Berufs und dem Drange

seines Geistes nach Bildung und Bethätigung seiner Kräfte herum, bis er endlich dem Vater die Erlaubniß abrang, sich den Wissenschaften widmen zu dürfen. Zu diesem Ende ging er nach Neapel, wo er eifrigst die klassischen Autoren, wie nicht minder Dante studirte, dessen großes Gedicht, wie er sagt, das erste Licht war, das seine Seele traf. Auch seine Bekanntschaft und Freundschaft mit Petrarca knüpfte sich in Neapel an, wohin der letztere auf der Reise zu seiner Krönung auf dem Kapitol gekommen. Die Studien, wenn gleich eifrigst betrieben, hinderten den heißblütigen jungen Mann nicht, sein genußfreudiges Naturell in bunt wechselnden Liebesabenteuern walten zu lassen. Noch schlief aber sein Genius und erst die glühende und echte Leidenschaft, welche ihm Donna Maria, eine natürliche Tochter des Königs Robert aus dem Hause Anjou, einflößte, weckte seine Poesie. Donna Maria war verheiratet wie Petrarca's Laura, allein dieser Umstand gab dem Verhältniß des Dichters zu ihr nur einen poetischen Reiz mehr. Zur Verherrlichung seiner Liebe und seiner Geliebten dichtete Boccaccio den Roman „Fiammetta," in welchem der Heldin Fiammetta d. i. Maria die Erzählung des Verlaufes ihrer Liebe zu Panfilo d. i. Boccaccio in den Mund gelegt wird, eine Erzählung voll südlicher Glut und Naturwahrheit, die nur durch das leidige Hineinmischen antiker Mythologie und Herologie gestört wird; ferner den Roman „Filicopo," ein wunderliches Produkt, in welchem der romantische Apparat der französischen Ritterromane auf eine oft geradezu burlesk wirkende Weise mit heidnischer Götterlehre und christlicher Hierarchie (der Papst erscheint z. B. als Vikar der Juno) zusammengerührt ist; endlich das Epos „die Teseide, la Teseide)", die Abenteuer der beiden thebanischen Königssöhne Arcita und Palemone und ihre Liebe zu der Amazone Emilia erzählend, ebenfalls zwischen antiken Reminiscenzen und der Romantik schwankend, aber wichtig durch die Form, die achtzeilige Stanze (ottave rime), als deren Erfinder oder wenigstens Vervollkommner Boccaccio hier erscheint und die seither das heroische Versmaß der Italiener geblieben ist. Fiammetta zugeeignet ist auch ein zweites Epos unseres Dichters, „Filostrato," eine Episode aus dem trojanischen Kriege behandelnd, ebenfalls in Achtzeilern. Geben diese Werke, wie auch das Schäfergedicht „Ameto" und die erotische Allegorie „Ninfale Fiesolano," Zeugniß von dem edlen Aufschwunge, den Boccaccio in der Knechtschaft Amors („in servigio d'Amore"), in welcher er von Kindesbeinen auf gestanden zu haben bekennt, genommen hat, so beweis't seine Satire „Corbacchio oder il labirinto d'amore," welche er schrieb, um sich von einer niedrigen Leidenschaft (amore carnale nennt er sie) zu heilen, daß der Dichter mitunter tief genug von der idealen Höhe herabgeglitten sei. Es gab damals in Neapel Gelegenheit genug dazu. Auf König Robert folgte seine galante Enkelin Johanna, die Maria Stuart Italiens, und Boccaccio hatte nichts dagegen, an ihrem Hofe die Rolle des Troubadour zu spielen. In diesem glänzenden

und üppigen Kreise soll er zu allgemeinem Ergötzen die Novellen vorgelesen haben, welche nachmals im Dekameron vereinigt wurden. Der 1350 erfolgte Tod seines Vaters rief ihn nach Florenz zurück, und da sein Ruf als Gelehrter inzwischen groß geworden war, nahm die Republik der Sitte der Zeit gemäß seine Dienste für den Staat in Anspruch und übertrug ihm mehrere Gesandtschaften. Außerdem war er für Begründung wissenschaftlicher Institute und für die Förderung der klassischen Studien, wie schon oben erwähnt worden, außerordentlich thätig. Ein seltsames Begebniß, das, wenn es in seine früheren Jahre gefallen wäre, das Dekameron sicherlich um eine köstliche Geschichte reicher gemacht hätte, führte um diese Zeit einen Wendepunkt in seinem Leben herbei. Die Bekanntmachung des genannten Novellenbuches, in welchem Witz und Satire hauptsächlich auf Kosten der Pfaffheit geübt wird, hatte das Wespennest der Klöster aufgerührt und man beschloß, dem Dichter zu Leibe zu gehen, aber mit List. Eines Tages erschien ein Karthäusermönch, Namens Ciani, bei Boccaccio und verkündete diesem, daß ihm Pietro Petroni, ein Mönch seines Ordens, der unlängst im Geruche der Heiligkeit gestorben, auf seinem Todbette unter dem Siegel des Beichtgeheimnisses anvertraut habe, es erwarte den Dichter ein tragisches und nahes Ende, so derselbe nicht von seiner ärgerlichen Schriftstellerei ablasse. Dieses Urtheil habe der verklärte Verstorbene in den Visionen seines Todeskampfes auf dem Antlitz des Erlösers gelesen, auf dessen Stirne alles Vergangene, Gegenwärtige und Künftige geschrieben stehe. Er, der Bote, sei mit dem nämlichen Auftrage an alle lebenden Freigeister, worunter auch Petrarca, versehen. Diese Posse hatte merkwürdiger Weise Erfolg. Der gealterte Schalk ließ sich kirren, ging in sich, trat sogar in den Priesterstand, studirte die Theologie und zog sich in sein väterliches Haus nach Certaldo zurück, wo er, unbelästigt von der in Florenz ausgebrochenen Pest und den Kriegstrübsalen, seine gelehrten Arbeiten wieder vornahm und seine lateinischen Bücher schrieb [1]). Seine Muße währte, nur von einigen Gesandtschaftsreisen und einem letzten Ausflug nach Neapel unterbrochen, bis 1373, wo ihn die florentinische Republik mit dem ehrenvollen Auftrage betraute, zu Florenz über die göttliche Komödie öffentliche Vorträge zu halten. Zur Errichtung des hiefür bestimmten Lehrstuhls hatte Boccaccio's Lebensbeschreibung Dante's („Vita di Dante") angeregt, wie man ihm auch einen, freilich unvollendeten, Kommentar über das Werk Alighieri's („Commentario alla commedia di Dante") verdankt. Der schmerzliche

[1]) De genealogia deorum. — De montium, lacuum, fluviorum, stagnorum et marium nominibus. — De casibus virorum et feminarum illustrium. — De claris mulieribus. Eclogae. — Boccaccio's schwächstes Werk ist seine „Liebesvision (l'amorosa visione)," eine monotone, augenscheinlich durch die Trionfi Petrarca's veranlaßte Allegorie in Terzinen.

Eindruck, den die Botschaft vom Tode seines Freundes Petrarca auf ihn übte, war die Ursache einer zehrenden Krankheit, von welcher er nicht mehr genaß. Im Vorgefühle baldigen Endes ging er wieder nach Certaldo heim und starb daselbst am 21. Dezember 1375. Das Werk, durch welches er sich als dritter Begründer der italischen Literatur zu Dante und Petrarca stellte und durch welches er der Vater und Erzieher der italischen Prosa geworden, ist sein Novellenbuch „il Decamerone“ (zusammengesetzt aus dem griechischen δέκα, zehn, und ἡμέρα Tag), so betitelt, weil es in zehn Tage und jeder Tag in zehn Novellen eingetheilt ist. In diesem Werke erscheint die Novelle bereits auf der Höhe ihrer Ausbildung, und da sie einestheils neben der Sonettlyrik weitaus die charakteristischste Dichtungsgattung der Italiener, anderntheils für die moderne Literatur im allgemeinen sehr wichtig geworden ist, so wollen wir die hier gebotene Gelegenheit benützen, um einen raschen Blick auf die Entwickelungsgeschichte derselben zu werfen.

Wir fanden das Wort Novelle (novas) als Kunstausdruck schon bei den Provenzalen, wo ein erzählendes, auch wohl ein religiöses und didaktisches Gedicht damit bezeichnet wurde; in Nordfrankreich war dann die Novellenform mehr zur Erzählung in unserm Sinne benützt worden (Fabliaux ou Contes) und so auch in Italien, wohin sie mit den französischen Heldensagen und Epen zugleich kam. Die Italiener eigneten sich diese poetische Gattung, welche so ganz ihrem Hange, zu fabeln, zu phantasiren, zu erzählen und sich erzählen zu lassen, entsprach, welche für die pathetische Erzählung wie für den Schwank, für den lehrhaften Ernst wie für die Bagatelle, für den gutmüthigen Spaß wie für die beißendste Satire eine gleich bereitwillige und, was von Bedeutung, ohne große Anstrengung zu handhabende Form abgab, mit großer Leichtigkeit und schönstem Erfolg an. Fragt man nach der ältesten Quelle der Novellistik, so wird man zuvörderst auf den alten Orient, auf das indische Fabelbuch „Hitopadesa“ zurückweisen müssen, welches in die meisten morgenländischen Sprachen übergegangen und im 13. Jahrhundert durch eine lateinische Version auch den Europäern zugänglich geworden war. Nächst dem Hitopadesa ist die „Geschichte von den sieben weisen Meistern,“ ursprünglich ebenfalls orientalisch und in der altfranzösischen Literatur durch einen metrischen Roman vertreten (Li Romans des sept sages), auf die moderne Novellistik einflußreich gewesen;[1]) ferner die aus arabischen Quellen geflossenen didaktisch

[1]) Das Buch von den sieben weisen Meistern enthält verschiedene Erzählungen, die durch folgenden Rahmen zusammengehalten werden. Ein Kaiser übergibt sieben weisen Männern seinen Sohn zur Erziehung. Nachdem diese vollendet ist, bringen die Weisen den Prinzen zu seinem Vater zurück, entdecken jedoch vermöge ihres magischen Wissens, daß das Leben ihres Zöglings in Gefahr sei, so er nicht eine bestimmte Zeit lang das strengste Stillschweigen beobachte. Der Prinz thut dies, erregt aber dadurch den Zorn seines Vaters. Eine der Gemahlinnen desselben macht sich anheischig, die Ursache dieses Schwei-

gefärbten Erzählungen der „Disciplina clericalis“ des Petrus Alfonsus, eines spanischen Juden, der 1106 zum Christenthum übertrat; ferner die unter dem Titel „Gesta Romanorum cum applicationibus moralisatis ac mysticis“ (herausg. v. Keller, deutsch v. Gräße) bekannte chaotische Sammlung von Geschichten aus der Römerzeit, Märchen der Araber, christlichen Legenden, Sittenzügen aus der Zeit der Völkerwanderung und Anekdoten aller Art aus dem mittelalterlichen Leben; endlich die Fabliaux-Dichtung der nordfranzösischen Trouvères, aus welcher die italischen Novellisten im weitesten Umfange und mit größter Vorliebe schöpften. Dies beweist schon die älteste Novellensammlung der Italiener, „das Hundert alter Novellen (Cento novelle antiche),“ gegen das Ende des 13. Jahrhunderts von verschiedenen unbekannten Dichtern verfaßt mit Benützung von Anekdoten des Alterthums, dann des Petrus Alfonsus, der römischen Gesten, arabischer Märchen, französischer Ritterromane, italischer Chroniken, vor allem aber mit Zugrundelegung französischer Fabliaux.

Diese Quellen dienten dann gleichermaßen dem Boccaccio, der die italische Novelle aus ihren rohen Anfängen zu kunstmäßiger Vollendung führte, zu einer oft und gern aufgesuchten Fundgrube für sein Dekameron, das übrigens auch von der ursprünglichen Erfindungsgabe seines Verfassers zeugt. Schon der Rahmen, welcher das bunte novellistische Mosaikgemälde umspannt, ist recht poetisch. Sieben junge, schöne und gescheide Mädchen und drei Jünglinge entweichen vor der schrecklichen Pest, welche 1348 Florenz verheerte, auf ein einsames Landgut, wo ihnen die Tage unter anmuthigen Beschäftigungen und Genüssen der Liebe und Freundschaft verstreichen, während sich an den Abenden die ganze Gesellschaft versammelt und jedes Mitglied derselben eine Novelle erzählen muß. Diesen Erzählungen geht einleitend die Beschreibung der Pest voraus, welche durch ihre furchtbare Anschaulichkeit einen höchst wirksamen Kontrast zu der hellfarbigen Schilderei der nachfolgenden novellistischen Gemälde hervorbringt. Die Mannigfaltigkeit dieser Gemälde ist außerordentlich groß. Die Darstellung edler, zarter und rührender Züge und Gefühle wechselt mit den muthwilligsten Skandalien der Sittenverderbniß jener Zeit, eine Fülle feinster Maximen und Lebensregeln mit der nachdrücklichsten Satire. Der Geißelschlag derselben trifft besonders die Geistlichkeit, deren Geilheit und

gens zu erforschen, will aber bei der Zusammenkunft mit dem Prinzen diesen verführen. Aus Abscheu darüber vergißt der Prinz die Vorschrift seiner Lehrer, bricht sein Schweigen und überhäuft die Versucherin mit Vorwürfen. Um sich zu rächen, macht die Verschmähte den Kaiser glauben, sein Sohn habe ihr Gewalt anthun wollen. Der Kaiser will seinen Sohn hinrichten lassen und wird in diesem Entschlusse durch geschickt bezogene Erzählungen seiner Gemahlin noch mehr bestärkt. Allein jeder der sieben Weisen erzählt eine wirksame Gegengeschichte. Darüber vergehen sieben Tage, der Prinz darf wieder reden und rettet sich durch die Aufdeckung des Verbrechens der Kaiserin.

Heuchelei mit den grellsten, aber immer komisch aufgesetzten Farben gemalt wird. „Boccaccio," sagt ein Italiener, „versammelt in einem Buche die Tugenden und Laster des Menschengeschlechtes; er zeigt uns Betrüger und Betrogene, Geizhälse und Wüstlinge, Juden, Heiden und Christen, Damen und Ritter, Pilger und Heilige, Helden und Räuber, Heuchler und Narren, Könige, Päpste und vor allem Mönche, weiße, schwarze, graue und blaue Mönche, Mönche ohne Ende; kein italischer und wenige ausländische Autoren haben das Herz des Menschen so genau gekannt und seine Eigenschaften kräftiger geschildert, keiner besaß in so hohem Grade jene komische Gewalt, welche die Menschen zu zwingen vermag, über ihre eigene Schwäche zu lachen, und sie auf ihre eigenen Unkosten weiser und besser macht."

Boccaccio's Art und Weise, insbesondere sein stark satirischer Beigeschmack, seine lachende Feindseligkeit gegen die Pfaffen, blieben tonangebend in der italischen Novellistik, deren bedeutendste Pfleger ich hier, als am passendsten Orte, noch kurz erwähnen will. Erreicht hat den Meister keiner seiner Nachfolger, unter denen uns zuerst Franco Sacchetti (geb. 1335) begegnet, von dessen 300 anekdotenhaften Novellen 258 sich erhalten haben. Ein anderer Novellist des 14. Jahrhunderts ist Ser Giovanni, der sein Novellenbuch nach sich selbst „il Pecorone (der Tölpel)" betitelte und, allerdings nicht ohne Phantasie und Komik, in Ehebruchsgeschichten und allerlei Schlüpfrigkeiten schwelgt. Im folgenden Jahrhundert wurde Massuccio aus Salerno als Novellendichter sehr populär. Der Grundzug der 50 Erzählungen seines „Novellino" ist ebenfalls die Satire gegen die Geistlichkeit.[1]) Von großer Begabung war

[1]) Von seiner Manier verschafft gleich die erste, freilich einem französischen Fabliau nachgeahmte Novelle eine Vorstellung. Ein Mönch verliebt sich in eine vornehme Dame, wird in deren Haus gelockt und von ihrem Gemahl, Don Roderico, erdrosselt. Dieser läßt den Leichnam heimlich in das Kloster zurücktragen und auf den Abtritt setzen, als den einzigen Ort, wohin man unbemerkt gelangen konnte. Dorthin nun kommt auch ein anderer Frater, des ersteren Todfeind, von einem Bedürfniß getrieben, und nachdem er lange gewartet hat und seine Ungeduld zur Wuth geworden ist, holt er einen schweren Stein und wirft ihn auf den Todten. Dieser fällt herab, der andere glaubt, er habe ihn getödtet, und um allen Verdacht von sich zu entfernen, trägt er ihn wieder vor das Haus des Roderico. Dieser findet ihn vor Tagesanbruch auf seiner Treppe, bindet ihn auf einen Hengst fest, gibt ihm eine Lanze in die Hand und stellt ihn so gegen das Kloster. Der andere Frater will am Morgen auf seiner Stute über Land reiten. Als er das Thor aufmacht, sieht er den todten Mönch in der drohenden Stellung vor sich und erschrickt fast bis zum Tode. Unterdessen aber droht ihm durch den Hengst, der die Stute wittert, eine neue Gefahr; er klammert sich voll Entsetzen fest an sein Pferd, gibt ihm die Sporen und jagt durch die ganze Stadt, der Hengst mit dem todten Frater mit eingelegter Lanze immer hinter ihm drein und beide setzen die ganze Stadt in Aufruhr. Am Thore werden sie endlich eingefangen. Der Frater bekennt in der Untersuchung, er habe den andern umgebracht, und soll gerade hingerichtet werden, als Don Roderico dem König den wahren Hergang der Geschichte erzählt.

Matteo Bandello (1480—1562), aus dessen zahlreichen, höchst unzüchtigen, ja oft widrig schmutzigen und zotigen Novellen man ersehen kann, in welchem Ideenkreis sich die damalige italische Geistlichkeit mit Vorliebe bewegte; denn Bandello war ein Erzbischof.[1]) Eine gleich zügellose Obscönität bringt ein anderer Geistlicher, Agnolo Firenzuola (1548), in seinen 10 Novellen zu Markte[2]) und ein älterer Novellist, Sabadino degli Arienti (1483), sucht den Mangel an Erfindungsgabe und Grazie durch schwerfällige Gelehrsamkeit zu ersetzen. Auch Luigi Pulci und Niccolo Machiavelli, auf welche wir im folgenden Abschnitt zu sprechen kommen werden, haben (jeder eine) Novellen geschrieben, sowie Luigi da Porto, aus dessen Erzählung Shakspeare den Stoff zu seiner Tragödie Romeo und Julia schöpfte. Unbedeutend sind Girolamo Parabosco, Molza und Marco Cademosto, ebenso Giovanni Giraldo Cinthio (st. 1573), der sich in allerhand Schauerlichkeiten und Scheußlichkeiten umtreibt, und Giovanni Francesco Straparola (1550), der zwar durch seine Novellensammlung „Piacevoli notti" ein Magazin von überall hergeholten Novellenstoffen angelegt, in der Behandlung derselben jedoch kein besonderes Talent entwickelt hat. Das trefflichste Novellenbuch des 16. Jahrhunderts lieferte unstreitig Antonio Francesco Grazzini, genannt il Lasca, aus Florenz (st. 1583), dessen Erzählungen, auch durch die Eleganz der Form ungewöhnlich, ein burleskes Getümmel lustiger Schelmereien und toller Schwänke darstellen.[3]) Das Schwankhafte, keck Spaßhafte, derb Sinnliche, das alle Dinge frischweg bei ihren Namen nennt, herrscht auch in der Märchendichtung der Italiener vor. Ein treffliches Werk dieser erzählenden Gattung, deren bunte Phantastik und Abenteuerlichkeit dem Geist eines lebhaften, neugierigen, witzreichen und scherzhaften Volkes so ganz entspricht, besitzt die italische Literatur in dem

[1]) Eine ausgedehnte Uebersetzung von Bandello's Novellen gab Adrian (1818) heraus.

[2]) Eine von Firenzuola's Novellen zeigt uns, was man damals in Italien unter einer „ehrbaren" Frau verstand. Eine verheiratete Frau nämlich verliebt sich in einen Abbate, während ihrer Zofe von einem jungen Mann Namens Carlo nachgestellt wird. Die Donna, welche ihre Lüste befriedigen und doch zugleich den Anstand, die äußerliche Ehrbarkeit bewahrt wissen will, gibt ihrer Zofe auf, sich in den Abbate verliebt zu stellen, denselben in's Haus zu locken und dann im Dunkeln die Gebieterin an ihre Stelle zu lassen. Die Zofe aber läßt irrthümlich statt des Pfaffen ihren eigenen Liebhaber Carlo herein; dieser wähnt bei seiner Geliebten zu sein und wird zu der Donna gebracht, welche ihrerseits mit dem Abbate zusammenzusein glaubt. Diese Frau nun wird eine „ehrbare" genannt und schließlich von dem Verfasser den Schönen förmlich als Muster aufgestellt, wie man seiner Lust genugthun könne „senza pericolo dell'onor suo."

[3]) Eine Verdeutschung von Grazzini's Novellen erschien zu Leipzig 1788. Eine reiche Auswahl aus der alten Novellistik Italiens gibt in deutschem Gewande der „Italische Novellenschatz" von A. Keller, 2 Bde. 1852.

Märchenbuch „il Pentamerone," das von Giambattista Basile, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, im neapolitanischen Dialekt verfaßt wurde. [1])

Zweite Periode der italischen Literatur.

Dante, Petrarca und Boccaccio hatten die Literatur Italiens geschaffen, aber nur die beiden letzteren behielten Einfluß auf die weitere Gestaltung derselben. Der strenge Republikanismus, welcher aus Dante's großem Gedicht und ganzem Wesen spricht, mußte im 15. und 16. Jahrhundert, wo die Freiheit der italischen Gemeinwesen der Tyrannei kecker Parteigänger oder schlauer Geldmänner wie der Medici verfiel, in Vergessenheit gerathen, während Petrarca's Lyrik und Boccaccio's Epik in der entnervten Nation immer mehr Grund und Boden gewannen. Petrarca's Canzoniere weckte eine zahllose Menge von Sonettendichtern, unter denen nur Giusto de' Conti (st. 1449), Serafino von Aquila (geb. 1446), der seine schöne Begabung zu volksmäßiger Liederdichtung dem Sonettzwang opferte, Antonio Tibaldeo (st. 1537) und Bernardo Accolti (st. um 1534) namhaft zu machen sind, und Boccaccio's Novellistik reizte, wie wir vorhin gesehen, nicht minder zur Nacheiferung, während seine erzählenden Gedichte den Grund legten zu der nachmals so prachtvoll entfalteten romantischen Heldendichtung seines Landes und der satirische Hang seiner Landsleute in dem von ihm gegebenen Beispiel stets reiche und gern genossene Nahrung fand. Die italische Spottlust hatte sich allerdings schon vor ihm poetisch geäußert, erhielt jedoch erst am Ende des 14. Jahrhunderts, wo sich aus der Lokal- und Personalsatire die allgemeinere und zwar wesentlich burleske Satire entwickelte, durch Boccaccio's Nachahmer, den Novellisten Sacchetti, und durch den satirischen Sonettisten Antoni Pucci eine selbstständige Form. Diese wurde besonders von den herumziehenden Bänkelsängern, denen schon damals, wie noch jetzt, die Italiener mit wahrer Leidenschaft horchten, benützt und man kann sich leicht denken, daß derartige populäre Rhapsoden um so begieriger angehört wurden, in je skandalöseren Witzen und Neckereien sie ihr improvisatorisches Talent ergossen. Den weitreichendsten und nachhaltigsten Ruhm unter diesen burlesken Satirikern erlangte der florentinische Barbier Burchiello (st. 1448), dessen Namen von seiner Art zu dichten herstammt, indem in der florentinischen Volkssprache Verse „alla burchia" machen ungefähr so viel bedeutet als Verse aus dem Aermel schütteln.

---

[1]) Das Pentamerone des Giambattista Basile. Aus dem Neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht. 1846.

Entgegen dieser volksmäßigen Dichtung, die übrigens in keiner Weise etwas Großes hervorzubringen vermochte, stand die gelehrte Thätigkeit, welche sich, gleichfalls auf den einflußreichen Vortritt Petrarca's und Boccaccio's gestützt, mit dem Studium und der Nachahmung des klassischen Alterthums beschäftigte. Zwar war nach dem Tode der beiden großen Freunde wie im nationalliterarischen Leben so auch in der Beschäftigung mit den antiken Studien ein langer, wohl hauptsächlich durch die hierarchischen Zerwürfnisse und die Kriegsdrangsale der Zeit verursachter Stillstand eingetreten, zwar war die griechische Schule, die, wie wir gesehen, Boccaccio und Leontios Pilatus zu Florenz eröffnet hatten, bald wieder verödet, allein im 15. Jahrhundert erwachte der Eifer für das Alterthum in Italien aufs neue. Der Grieche Emanuel Chrysoloras (1350—1415), welcher nach Italien gekommen war, um den Papst zur Veranstaltung eines Kreuzzugs zu Gunsten des von den Türken bedrohten Konstantinopels zu bewegen, wurde vermocht, im Lande zu bleiben, wo er dann durch seinen Unterricht in der griechischen Sprache, die er zu Florenz und an verschiedenen italischen Universitäten lehrte, den humanistischen Studien zu einem neuen Aufschwung verhalf und die gelehrten Bestrebungen von Leonardo-Bruni (st. 1444), Guarino von Verona (st. 1460), Aurispa (st. 1460), Ambrogio Traversaro (st. 1439), Poggio Bracciolini (st. 1459), Francesco Filelfo (st. 1481), Antonio Beccatelli (st. 1471) u. a. anregte. Diese Gelehrten und ihre Nachfolger fanden einen Mittelpunkt und freigebige Unterstützung am Hofe der Medici zu Florenz. Die Medici waren aus Kaufleuten durch den klugen und gebildeten Cosmo de' Medici zu mit fürstlicher Machtvollkommenheit bekleideten Lenkern der florentinischen Republik geworden und suchten ihre Usurpation durch ein ausgedehntes und eifriges Mäcenat vergessen zu machen, dem die italische Literatur, welche eines äußeren Rückhalts stets bedürftig war, ohne Frage sehr viel verdankt. Cosmo erweiterte die erste öffentliche Bibliothek Italiens, welche durch das Bücherlegat des Florentiners Niccolo Niccoli entstanden war, mittels allenthalben aufgekaufter Manuskripte, deren Erhaltung und Verbreitung jetzt vermöge der während seines Lebens erfundenen Buchdruckerkunst nicht mehr von tausend Zufälligkeiten abhängig war, und stiftete, um den Gelehrten einen Vereinigungspunkt zu gewähren, die platonische Akademie zu Florenz, deren erster Präsident Marsilio Ficino (1433—1499) wurde, welcher den Plato übersetzte und durch Einführung dieses Philosophen in die gelehrte Welt der starren Scholastik ein heilsames Gegengewicht gab. Aehnliche Akademien entstanden dann auch zu Neapel, zu Rom (unter Pius II., dem gelehrten Aeneas Sylvius Piccolomini) und anderwärts. Cosmo's Enkel Lorenzo (1448—1492) setzte das Werk seines Ahns fort. Erzogen und unterrichtet von Christoforo, Landino, Filelfo, Ficino und Lorenzo Valla (1400—1457, berühmter Bekämpfer der weltlichen Macht der Päpste), be-

freundet mit Pico della Mirandola, Poliziano, Pontano, Sannazaro und andern Notabilitäten seiner Zeit, genährt mit der Philosophie Plato's, machte Lorenzo de' Medici sein Haus zur Heimat der Künste und Wissenschaften und wetteiferte mit den Dichtern, die er um sich versammelte, in poetischer Thätigkeit. Sein Lehrgedicht „der Streit (l'altercazione)" über das glückseligste Leben vermag zwar, den bis jetzt bekannt gewordenen Proben nach zu schließen, nur geringe dichterische Ausbeute zu gewähren, desto mehr aber vermögen dies seine Canzonen und Sonette (das Sonett „O chiara stella, che co' raggi tuoi" ist gewiß eines der schönsten der italischen Literatur), wie auch seine volksmäßigen Tanzlieder (Canzoni a ballo). Außerdem hat er noch ein Lehrgedicht über die Falkenjagd („La caccia col falcone"), ein allegorisches Gedicht „Ambra," welches seinen ländlichen Lieblingsaufenthalt dieses Namens durch schöne Naturschildereien verherrlicht, eine moralisirende Terzinendichtung („Capitoli"), dann im Ton der hebräischen Psalmen gehaltene geistliche Betrachtungen („Orazioni") und endlich das Spottgedicht „Die Trinker oder das Gastmahl (I beoni oder il simposio)" gedichtet und durch dieses Werk, das seiner Form nach eine Travestie der göttlichen Komödie ist, die höhere poetische Satire in Italien begründet. Das dichterische Hauptverdienst Lorenzo's de' Medici und der um ihn gescharten Dichter bestand in einem durch das Studium der Hellenen geläuterten Geschmacke, welcher vor allem statt todter Gelehrsamkeit den Rückweg zur Natur forderte und förderte. Wir bemerken diesen Zug zur Naturschilderei besonders auch in den Gedichten der drei Brüder Pulci, Bernardo, Luca und Luigi, von welchen der letztere, auf den wir weiter unten zurückkommen werden, das hervorragendste Talent besaß. Bernardo Pulci übersetzte Virgils Eklogen und dichtete Idyllien und Elegieen, Luca Pulci, ebenfalls später noch zu erwähnen, schrieb in Ottaven eine in epischer Manier gehaltene Beschreibung des prächtigen Turniers, welches Lorenzo de' Medici 1468 veranstaltete, und außerdem (sehr mittelmäßige) Heroiden und ein Schäfergedicht („Driadeo d'Amore"). Das eben erwähnte Turnier (oder ein späteres ähnliches?) gab auch Lorenzo's Freund Angelo Poliziano (1454—1492), dem berühmten Gelehrten, der mit den griechischen Grammatikern in ihrer eigenen Sprache zu disputiren vermochte und eine Menge lateinischer Gedichte verfaßte, Veranlassung, mit Luca Pulci in der Beschreibung desselben zu wetteifern. Sein Gedicht, welches Fragment geblieben, erhebt sich durch Harmonie der Sprache und durch vertraute Auffassung und Darstellung der Natur über das seines Vorgängers, leidet aber durch gesucht allegorische Einmischung der alten Mythologie. [1]) Die Lyrik des Gi-

[1]) Die Mutter Lorenzo's und Giuliano's de' Medici wird z. B. gefeiert als die „etruskische Leda," was um so unpassender erscheint, wenn man bedenkt, daß diese Frau äußerst fromm war. Auch das Lob außerordentlicher Zartheit, welches einige Kritiker dem Poliziano spenden, möchte einigermaßen zu beschränken sein. Er geht zuweilen recht derb

rolamo Benevieni, der gleichfalls zu diesem Dichterkreise gehörte, macht sich durch das vornehmlich in seiner berühmten Canzone „L'amor divino“ dargelegte Bestreben bemerkbar, die platonische Philosophie in die Idee der christlichen Liebe aufzulösen.

Der glanzvolle Hof der Medici, dessen Blüthezeit man in Bezug auf poetische Lebensfreudigkeit und Förderung alles Schönen nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles zu Athen verglichen hat, machte auch die Regelung und Veredelung der dramatischen Kunst zu einem Gegenstande seiner künstlerischen Bestrebungen. Die Entstehung des italischen Drama's geht, wie die der modernen Dramatik überhaupt, in die Zeiten zurück, in welchen das Christenthum sich zum Katholicismus modelte und mit dem ganzen Pomp des ägyptischen und hebräischen Kultus umgab. Wir haben schon wiederholt des Umstands Erwähnung gethan, daß sich die Anfänge des Dramas aus dem kirchlichen Ceremoniell herausbildeten, und brauchen hier nicht noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß die Kirche bald zu der Einsicht kam, sie könnte ihre Herrschaft über ein so sinnliches, allem Schauspielhaften leidenschaftlich zugethanes Volk wie das italische am besten befestigen, wenn sie dieser Sinnlichkeit und Schaubegierde in ausgedehntem Maße Rechnung trüge. Die Kirche nahm daher die Theaterdirektion zu Handen und begann, wie anderwärts, so auch in Italien (hier zu Anfang des 13. Jahrhunderts) Komödie zu spielen, indem sie dem Volke Mysterien und Moralitäten („Figure, Vangelii, Esempii, Istorie oder Commedie spirituali“), vorführte. [1]) Sie zog zu diesem Behufe die Volksfeste in ihr Bereich und wußte selbst dem Karneval, dieser echtnationalen Reminiscenz der römischen Saturnalien, eine christliche oder wenigstens kirchliche Wendung zu geben. Der Karneval hielt indessen an seiner heidnischen Natur fest und begünstigte durch seine tolle Maskenwirthschaft die Fortsetzung der altrömischen, grotesk komischen und keineswegs sehr schamhaften mimischen Tänze und Vorstellungen, aus denen dann im Gegensatz zu der höheren Komödie („Commedia erudita“) der Italiener ihre sogenannte „Commedia dell' arte“ oder die Volkskomödie (Komödie aus dem Stegreif) hervorging. Diese Komödie, außer der Oper die einzige volksmäßige und nationale dramatische Gattung Italiens, hat stehende Masken und Charaktere: Den Dottore (auch Gratiano genannt) aus Bologna, ein steifer Pedant und gelehrter Schwätzer; den Pantalone aus Venedig, ein einfältiger, gutmüthiger Kaufmann und Vater, der von aller Welt hintergangen und seiner verliebten Anwandlungen wegen geschraubt wird;

---

mit der Sprache heraus, so wenn er bei der Beschreibung der Geburt der Venus der Fatalität erwähnt, welche der alte Uranus durch seinen Sohn erlitt:

„Con la falce adunca sembra
Tagliar del padre la feconda membra.“

[1]) Vergl. Ebert: Die ältesten ital. Mysterien (Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. V, 51 fg.).

den Arlechino aus Bergamo (in Neapel Policinello, Pulcinello), der hanswurstige, spitzbübische Bediente des Pantalone, stets bereit, lüderlichen Söhnen und verliebten Töchtern unter die Arme zu greifen und den Scaramuzzo oder Spaviento, den bramarbasirenden Kapitano, durchzuprügeln; den Tartaglia, dessen Stottern und Stammeln das Motiv zu zahllosen burlesken Auftritten hergeben muß; dann die Kolombina (auch Smeraldina), Arlechino's Geliebte; ferner noch den Gelsomino, einen süßlichen römischen Stutzer; den Beltrame, einen mailändischen Querkopf, den Brighella, einen verschlagenen Gelegenheitsmacher aus Ferrara, und Giangurgulo und Coriello, zwei kalabresische Lümmel. Dieses Personenverzeichniß gibt über den Inhalt der volksmäßigen Komik, die auch auf den Gerüsten der Marionettenbuden die erste Stelle einnimmt, hinlänglichen Aufschluß.

Die Anregung zu einem edleren, kunstgemäßeren dramatischen Stile ging, wie schon gesagt, vom Hofe Lorenzo's de' Medici aus, der selber eine „Rappresentazione," welchen Gesammttitel die Mysterien in Italien trugen, schrieb, in welche Gesangstücke eingelegt waren, eine frühzeitige Kundgebung der italischen Vorliebe für opernhafte Dramatik. Dieses und andere derartige Stücke, in welchen zufolge der Hinneigung des mediceischen Zeitalters zur Antike an die Stelle christlicher Heiligen allmälig antike Götter und Heroen traten, wurden in Florenz mit außerordentlicher Pracht und einem ungeheuren Aufwand aufgeführt. Rom befolgte dieses Beispiel und hier war es, wo Pomponio Leto (Pomponius Lätus, st. 1498) das römische Theater erneuerte, was auf die Fortentwickelung der dramatischen Kunst in Italien die schlimmste Rückwirkung äußerte; denn von da an wurde die Nachkünstelung der Alten einseitige Regel der höheren Dramatik, welche in gelehrtem Dünkel das Volksdrama dem Zufall und der plebeischen Rohheit überließ. An dem Hofe der Gonzaga zu Mantua wurde das erste italische Trauerspiel nach gelehrt antikem Zuschnitt 1472 aufgeführt. Es war dies der „Orfeo," welchen Angelo Poliziano binnen wenigen Tagen gedichtet hatte und an dem weit weniger das Dramatische als einzelne lyrische Stellen zu rühmen sind.[1]) Nach dem Vorgange Mantua's wurden nun auch in Mailand, Venedig und Ferrara Bühnen eingerichtet. Besonders that sich die letztere Stadt, wo die prachtliebenden Este, die mit den Medici im Kunstpatronat zu wetteifern begannen, Hof hielten, durch Eifer für das Bühnenspiel hervor; ebenso Rom unter dem lustigen Papst Leo X., dem Mediceer, der das aus der ganzen Christenheit durch Ablaßkram zusammengestohlene Geld im Kreise ausgelassener Reimer und Possenreißer verpraßte, aber zugleich auch, nebst den übrigen Gliedern seiner Familie,

---

[1]) Besonders die Stanzen, womit Orpheus in der Unterwelt den Pluto um Zurückgabe seiner Gattin anfleht, und dann der Schlußchor der Mänaden: „Ciascun segua, o Bacco," etc., welches nicht nur die erste, sondern auch die beste italische Dithyrambe ist.

wie nebst Julius II. und dem Könige Franz I. von Frankreich, der bereitwillige Förderer jener glorreichen Periode der italischen Kunst war, welche die Werke Michel Angelo Buonarotti's[1]), Leonardo's da Vinci, Tizians, Raphael Sanzio's, Correggio's, Bramante's und so vieler anderer Meister entstehen sah. Dieses Zeitalter brachte auch die eigentliche Blüthe der italischen Literatur, die romantische Epik, zur Entfaltung, zu deren Schilderung wir uns jetzt wenden, um später auf den weiteren Verlauf der Geschichte des Drama's zurückzukommen.

Das Epos der Italiener theilt mit den übrigen Zweigen ihrer Literatur den Mangel einer nationalen Grundlage. Sie hatten die Lyrik von den Provenzalen überkommen, das Drama (wenigstens das höhere) bildeten sie den Alten nach, ihr Heldengedicht, die Ritterepopöe, holten sie aus den Vorrathskammern der französischen Romantik und die Kultur desselben fiel überdies in eine dem wahrhaft epischen Geiste durchaus ungünstige Zeit, in eine Zeit nämlich, die, wie Ruth sagt und nachweis't (II., 155—168), „so voll negativer Elemente, so voll kritischer Schärfe und Verständigkeit war; in eine Zeit, welcher eine in großartigem Maßstab wirkende Nation als Grundlage und erste Bedingung zum Epos fehlte, die mit sich selbst nicht einig war und an fremdem Stoff und fremden Formen ihre Kränklichkeit offenbarte; in welcher die Religion in einem sehr komplicirten, längst veralteten, aber noch tyrannisch herrschenden kirchlichen System eine schwache Wirkung höchstens auf die bildenden Künste, fast keine auf die Dichter hatte; in eine Zeit, wo die Philosophie, schon durch zwei Stadien ihres Lebenslaufes herangereift, die Menschheit fast wie die Politik beschäftigte und schon die kirchliche Ueberlieferung kritisch bekämpfte, wo verständige, nüchterne Geschichtschreibung die wenigen Volkssagen ihres dichterischen Zaubers beraubte, wo überhaupt die Verstandesthätigkeit von allen übrigen so systematisch abgeschlossen und in dem Kampf mit den andern zu solcher Reife gelangt war." Das Gesagte zeigt, daß die italische Epik ein reines Kunstprodukt sein mußte, daß sie weder national noch naiv sein konnte. Die Italiener beraubten die in ihr Land verpflanzte Romantik ihrer schönsten Eigenschaft, ihrer Kindlichkeit, und versetzten sie statt dessen mit einem Erzeugniß der gereifteren Zeit, mit der Ironie, die ihren Epen eine so eigenthümliche Färbung gibt. Diese Ironie sieht die ganze romantische Zauberwelt mit dem Auge des Verstandes an, dessen skeptisches

[1]) Michel Angelo darf auch unter den Dichtern seines Vaterlandes einen Ehrenplatz ansprechen. Sehr schön nannte ihn Pindemonte den „Mann mit vier Seelen (l'uom di quatr' alme)" und zwar deßhalb, weil er das jüngste Gericht gemalt, den Moses gemeißelt, die Kuppel der Peterskirche gewölbt und Gedichte von wahrhaft dante'schem Geiste geschrieben. Regis hat sein Canzoniere verdeutscht (1840). Vgl. Lang: M. A. Buonarotti als Dichter, 1861.

Hohnlächeln überall aus den Wundern und Mysterien der italischen Romantik hervorkichert. Das Christenthum, also die Seele der romantischen Dichtung, wird damit keineswegs verschont und die ideale Auffassung desselben, wie sie uns besonders in dem Artussagenkreis begegnet, wird in den italischen Epen, das befreite Jerusalem ausgenommen, durchweg so sehr veräußerlicht und weltlichen Zwecken angepaßt, daß die Religion oft gerade zu den frivolsten Situationen das Motiv abgeben muß.[1]) Ebenso hält sich die Liebe, statt, wie die echte Romantik verlangt, sich in die Sphäre asketischer Schwärmerei zu erheben, hier vorwiegend in der Region der Sinnlichkeit, und bei dem Mangel wahrhaft religiösen Gefühls — denn daß die äußerliche Propaganda des Christenthums allzeit das Ziel dieser Epopöen ist, beweist keineswegs das Vorhandensein jenes Gefühls — wie idealer Liebe verräth sich auch das Ritterthum der epischen Helden Italiens im Ganzen als äußerlich und kernlos und werden seine Träger in zweck- und endlosen Abenteuern umhergehetzt, deren Einheit nur durch das Bindemittel des kirchlichen Glaubens, der ja schon bei den Anfängen romantischer Epik seine Hand im Spiele hatte, nothdürftig hergestellt wird. Bezugs der Form der italischen Epik ist zu sagen, daß dieselbe der Plastik entbehrt, welche noch in Dante's Inferno und in manchen epischen Anläufen Boccaccio's bemerklich war, daß sie wesentlich malerisch ist und der in ihr liegende lyrische Hang und Drang sich im Verlaufe der Zeit bis zum Musikalischen steigert, wie Tasso's Gedicht zeigt.

Den Stoff der italischen Heldendichtung anlangend, so ist derselbe vorwiegend aus Frankreich eingeführt. Die französische Romantik hatte den fränkisch-karlingischen Sagenkreis im Ganzen und Besonderen so durchgearbeitet, daß dieser Sagenkreis mit seinem Mittelpunkt, Karl dem Großen, den italischen Epikern einen abgerundeten, leichtfaßlichen und höchst populären Gegenstand darbot. Er wurde auch schon frühe in Italien einer Bearbeitung unterzogen in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Roman mit dem weitschichtigen Titel: „I Reali di Francia, nel quale si contiene la genratione di tutti i re, duchi, principi e baroni di Francia e de li paladini, colle battaglie da loro fatte, comenzando da Constantino imperatore fino ad Orlando, conte d'Anglanto“ (zuerst gedruckt 1491). Dieses Buch faßt die Geschichten von Karl dem Großen als Bekämpfer der Saracenen in Spanien, als welcher er in der Anschauung der Sage mit

[1]) Um nur ein Beispiel anzuführen: In Pulci's Morgante verliebt sich die heidnische Prinzessin Meridiana in den tapfern Olivier, lockt ihn in ihre Kammer und fordert sogleich einen thatsächlichen Beweis seiner Gegenliebe. Diesen verweigert der Ritter, weil die Schöne eine Heidin ist. Die lüsterne Dame verlangt nun in aller Geschwindigkeit getauft zu werden, läßt aber den Ritter nicht einmal seine kurze Auseinandersetzung der Grunddogmen des Christenthums zu Ende bringen, sondern erklärt sich über Hals und Kopf zur Taufe bereit, um unmittelbar darauf ihre Begierde befriedigt zu sehen.

Karl Martell zusammenfällt, in ein abenteuerliches Gemälde, welches wir als die Grundlage der italischen Ritterepopöe näher ins Auge fassen wollen. Die Reali di Francia (Franciae regales, die fränkischen Königskinder) beginnen mit der Taufe des Imperators Konstantin, welcher hier zum Ahnherrn Karls des Großen gemacht ist. Sein Sohn Fiovo muß vor dem ungerecht gegen ihn erregten Zorne seines Vaters von dem Hofe entweichen und wird mit dem heiligen Paniere, mit der Oriflamme begabt, welche stets zum Siege winkt, wenn sie nicht gegen Christen gekehrt ist. Fiovo überwindet und bekehrt nun zunächst die Mailänder, geht dann über die Alpen, erwirbt sich mit großer Tapferkeit ein Land und ein Weib, erobert Paris und gewinnt ganz Frankreich dem Christenthum. Dies gethan, zieht er gegen das Reich Darbena, schlägt die Deutschen und bringt ihnen das Christenthum mit Gewalt bei. Beunruhigt von Fiovo's Tapferkeit und Glück, schart sich die ganze Heidenschaft, um den Mittelpunkt der Christenheit, Rom, zu erobern, was aber durch Fiovo, seine Söhne und Vasallen verhindert wird, worauf sein Enkel Fioravante die mit Darbena verbündet gewesenen Reiche Skandia und Balda unterwirft. Ein anderer seiner Abkömmlinge, Bovetto, erobert England und Bovetto's Enkel, Buovo d'Antona, gründet nach mancherlei Irrfahrten das Fürstenthum Sinella, bezwingt Dalmatien, Slavonien, Kroatien und bereitet die Eroberung und Christlichung Ungarns durch seine Söhne vor. Man sieht, hier lugt überall die Idee der karlingischen Universalmonarchie aus dem Gewande der Sage hervor, obwohl sich erst der letzte Theil des Romans mit Karls des Großen Person beschäftigt, deren historische Umrisse freilich hier bis zur Unkenntlichkeit von der Phantasie übermalt sind. Karls Vater Pippin wird von zweien seiner unehelichen Söhne getödtet und der legitime Erbe muß vor den Thronräubern, welche sich auf das verrätherische Haus Maganza (Mainz) stützen, aus Paris fliehen, verbirgt sich, von seinen Feinden geächtet und auf deren Verlangen vom Papste gebannt, eine Zeit lang in einer Abtei, worauf er nach Spanien flieht an den Hof des Saracenenkönigs Galafrone zu Saragossa, dessen Söhnen Marsilio, Balugante und Falsirone, mit denen er später in blutige Kriege verwickelt werden sollte, er unter dem Namen Mainetto Dienste leistet und in dessen Tochter Galeana er sich verliebt, um sich, nachdem er sie getauft, heimlich mit ihr zu vermählen. Unlange nachher geräth Galafrone nebst seinen drei Söhnen in die Gefangenschaft eines afrikanischen Königs. Karl befreit sie, allein der Ruhm, den er dadurch gewinnt, erregt den Neid von Galafrone's Söhnen und er entweicht mit Galeana den bösen Anschlägen der Neider. Er durchwandert nun Italien und Baiern, weiß ein Heer zusammenzubringen, greift den Usurpator seines Erbes an, schlägt ihn und erlangt die Herrschaft über seines Vaters Lande wieder. Von jetzt an wird der Hauptton der Sage von Karl auf seinen Neffen Orlando (Hrotland, Roland) gerückt. Karl hatte nämlich eine Schwester, Namens

Bertha, zu welcher der Ritter Milone von Anglante, ein Seitensprößling des berühmten Buovo d'Antona, eine von der Dame erwiderte Neigung hegte. Der Kaiser verweigert um der Armuth des Ritters willen seine Einwilligung zu dieser Verbindung, kerkert die Liebenden ein und will sie dem Tode weihen. Der ihnen befreundete Herzog Namo jedoch befreit sie und flüchtet sie auf seine Burg, wo ihre Ehe geschlossen wird. Erbost darüber ächtet Karl den Milon und läßt das Ehepaar durch den Papst exkommuniciren. Die Liebenden fliehen nach Italien, wo Bertha in einer Höhle bei Sutri von einem Sohn entbunden wird, der so kraftvoll war, daß er unmittelbar nach der Geburt dem heimkehrenden Vater bis an den Eingang der Höhle sich entgegenrollte, daher sein Name (rotolare, rouler). Mehrere Jahre fristete die Familie in dieser Höhle dürftig ihr Leben, bis Milon auszog, um in der Fremde sein Glück zu versuchen, worauf er aus der Sage verschwindet. Orlando indessen wächst lustig heran und vermittelt die Versöhnung seines Ohms mit der Mutter. Als nämlich Karl auf seiner Krönungsfahrt nach Rom einige Zeit in Sutri sich aufhielt, wurden nach altem Brauch die Ueberbleibsel seiner Tafel an die Armen vertheilt. Während nun die übrigen Armen demüthig draußen warteten, kam der kleine Roland keck in den Speisesal herein, nahm eine volle Schüssel vom Tisch und brachte sie seiner Mutter. Als er dies zum zweitenmale thun und eben nach der Schüssel greifen wollte, hustete der Kaiser laut, um ihn zu erschrecken. Allein der Knabe blickte ihn kühn an, zupfte den Fürsten ohne weiteres am Bart und fragte: Nun, was hast du? Karl wurde dadurch so frappirt, daß er die Spur des Knaben bis zur Höhle verfolgen ließ, und so wurde seine Schwester Bertha aufgefunden, welche der Kaiser wieder zu Gnaden annahm, während er seinen Neffen adoptirte (vgl. Uhlands schöne Romanze „Klein Roland"). Orlando wurde im Verlauf der Zeit die Hauptstütze von seines Ohms Thron und der erste Held der Christenheit. Dieser oder dem christlichen Reiche Karls gegenüber hatte sich ein großes saracenisches gebildet, dessen Helden der König von Afrika Agolante nebst seinem Sohn Trojano und seinem Bruder Almonte sind, welche auf das Verderben der Christen sinnen. Agolante und Almonte fallen mit einem ungeheuren Heere in Italien ein, Trojano zieht mit einem zweiten durch Spanien nach Frankreich und der saracenische König von Portugal führt eine Flotte nach England. Karl zieht mit dem gesammten christlichen Heerbann gegen Agolante und Almonte. Diese werden geschlagen und der letztere fällt im Zweikampf von Rolands Hand. Indessen ist Trojano durch Südfrankreich bis nach Savoyen vorgedrungen und plündert dort die Herrschaften des Gherardo da Fratta, der, obgleich stets ein heimlicher Rival des Kaisers, dennoch mit nach Italien gezogen war. Die Saracenen werden indeß auch in Savoyen von den heimkehrenden Christen geschlagen und Trojano theilt Almonte's Schicksal. Nun aber artet die Spannung zwischen dem

Kaiser und Gherardo da Fratta in offenen Zwist aus, der letztere geht zu den Mauren nach Spanien, verschwört das Christenthum und ruft den Saracenenkönig Marsilio zum Krieg gegen Karl auf. Marsilio rüstet sich mit Hilfe seiner Helden Ferrau, Serpentin, Mazarigi und Iseres auf's beste, allein das heranrückende Heer Karls wirft alles vor sich nieder und belagert das starke Pampelona. Hier wird dann eine große Episode in die Sage eingeflochten. Um eines leichten während der Belagerung von Pampelona stattgehabten Zerwürfnisses Rolands mit seinem Ohm verläßt nämlich jener das Lager, zieht nach Persien, leistet unter dem Namen Lionagi dem Sultan dieses Landes gegen Machidante, den König von Syrien und Arabien, Beistand, erobert Jerusalem und schließt mit dem Sultan einen Vertrag, demgemäß Jerusalem und Bethlehem den Christen zugehören und Karls Lehnsherrlichkeit anerkennen sollten. Darauf kehrt Orlando zum Kaiser zurück, der ihn sehr vermißte, Pampelona wird erobert und Marsil bittet um Frieden. Da wird ihm Hilfe durch das Haus Maganza, dessen Haupt der schlimme Gan (Ganelon) ist. Dieser beschließt, den Kaiser an Marsil zu verrathen, und er erreicht auch insofern seinen Zweck, als Orlando und seine Palatine das Opfer eines verrätherisch angelegten Hinterhalts bei Roncisval werden. Karl jedoch rächt die Gefallenen an den Mauren, erobert Saragossa, bekehrt Spanien zum Christenthum, bestraft Gan und fährt nach Rom, um Seelenmessen für seinen Neffen zu bestellen, bei welcher Gelegenheit Venedig und Florenz gegründet werden. Hiemit schließt die Sage, welche sich mit der Zeit durch eine Menge Anhängsel und Erweiterungen bereicherte.

Sie diente zunächst drei rohen Versuchen italischer Epik zur Grundlage, den in Ottaven verfaßten Rittergedichten: „Buova d'Antona" aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; „La Spagna" von dem Florentiner Sostegno di Zanobi, fast Schritt für Schritt der Chronik des Turpin folgend; endlich „La regina Ancroja," dessen Heldin von Roland getödtet wird, weil sie des bekehrungseifrigen Palatins Argumente von der unbefleckten Empfängniß Maria's nicht begreifen will. Die eigentliche Ritterepopöe begann indessen erst mit dem unvollendet gebliebenen „Ciriffo Calvaneo" des Luca Pulci, der ja auch, wie wir gesehen, das an dem Hofe der Medici künstlich wieder erweckte Ritterthum dichterisch zu verherrlichen versucht hatte. Wir finden in diesem übrigens ziemlich trockenen und phantasielosen Gedichte die Eigenheiten des italischen Epos, wenigstens in ihren Grundzügen, schon angedeutet: den Mangel an echtem Ritterthum und echter Minne, die Zusammenwürfelung des Heidnischen und Christlichen, des Pathetischen und Komischen, Hang zu aufschneiderischer Unwahrscheinlichkeit, zweck- und kernloses Abenteuern und Kämpfen der Helden, buhlerisches Vagiren der Heldinnen, Verspottung der Klerisei und eine ungläubige Ironie, die sich bis zum atheistischen Sarkasmus steigert. Ausgebildeter und freier traten diese Züge in dem Rittergedicht „Der

große Morgant (il Morgante maggiore)" von Luigi Pulci (1432—1847) hervor. Der Held dieser in 18 Gesänge eingetheilten Dichtung ist der Riese Morgant, den Roland bekehrt und zum Waffenbruder annimmt, ein ungeschlachtes, aber drolliges und im Grunde gutmüthiges Original, dem es ein Leichtes dünkt, dem alten Charon den Bart auszuraufen, den Pluto selber von seinem Throne zu jagen, den Phlegethon mit einem Schluck auszutrinken, den Phlegyas in einem Bissen zu verspeisen, die Furien mit sammt dem Cerberus mit einem Schlage niederzustrecken und den Belzebub selbst dermaßen in die Flucht zu schrecken, daß er geschwinder laufen sollte denn ein syrisches Dromedar.[1]) Es wird natürlich im großen Morgant schrecklich viel gefochten und zwar mit Riesen und Saracenen, Zauberern und Teufeln. Das Historische der Karlssage tritt hier schon weit in den Hintergrund und die Willkür der Phantasie triumphirt ebenso unbeschränkt wie der skeptische Hohn, der in dem bereits gelegentlich erwähnten Abenteuer Oliviers und Meridiana's eine skandalöse Höhe erreicht. Der Hauptvorzug des Werkes beruht unstreitig auf der originellen Charakterzeichnung des Morgante.

Wir haben oben gesagt, daß die Este von Ferrara frühe mit den Medici von Florenz im Patronat der schönen Künste zu wetteifern angefangen hätten, und sehen jetzt die dichterische Produktion von letzterer Stadt in die erstere übersiedeln, wozu der äußere Umstand mitwirkte, daß bald nach dem Tode Lorenzo's de' Medici der Herrschaft seines Hauses von seiten des puritanisch strengen Mönchs Girolamo Savonarola (1452—1498), der zu Florenz ein theokratisch-republikanisches Regiment einführte, für einige Zeit durch Vertreibung der Medici und ihrer Anhänger ein Ende gemacht wurde und mit der Ueppigkeit und Pracht des mediceischen Hofhaltes zugleich die poetische Anregung und die gastfreundliche Sorgfalt für die Dichter aufhörte.[2]) Ferrara

[1]) „E pelerò la barba a quel Caron,
E leverò dalla sedia Plutone;
Un sorso mi vò far di Flegeton,
Ed inghiottir quel Flegias 'n un boccone;
Tisifo, Aletto, Megara, ed Eliton,
E Cerbero ammazzar in un punzone;
E Belzebù faro fuggir più via,
Ch' un dromedario non andre' in Siria."

[2]) Savonarola, der strenge Sitteneiferer und reformistische Papstfeind, wurde bekanntlich in Folge einer vom Papst Alexander VI. und den Freunden der Medici angezettelten aristokratischen Gegenrevolution am 23. Mai 1498 zu Florenz verbrannt. Neben seinem außerordentlichen Rednertalent hatte er auch die Gabe der Poesie besessen, dieselbe jedoch lediglich zum Preise Gottes geübt. Einige seiner geistlichen Lieder zeichnen sich durch Wärme der Empfindung aus, wie z. B. die schöne Canzone „Della consolatione del crucifixo:"

„Quando il suave et mio fido conforto
Per la pietà della mia stancha vita

wurde und blieb fortan der Hauptsitz des italischen Epos und der erste ferraresische Dichter, der die Pflege desselben unternahm, war der blinde Cieco, von dessen Lebensumständen nur seine Blindheit bekannt ist und der gegen das Ende des 15. Jahrhunderts starb. Er schrieb ein Rittergedicht in 45 Gesängen, betitelt „Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano," wozu ein späterer Zweig der Karlssage, die Geschichten von den Haimonskindern, hauptsächlich den Stoff dargereicht hat. Die Haupthelden sind Mambriano und Rinaldo und einige Abenteuer derselben haben sicherlich späteren Epikern zum Vorbilde gedient, wie z. B. die Gefangenhaltung Rinaldo's in den Liebesfesseln der Fee Karandina dem Tasso die Anregung zu seiner Schilderung von Rinaldo's Aufenthalt in den Zaubergärten Armida's gegeben haben mag. Das Ganze ist ohne alle Einheit und leidet durchgehends an Planlosigkeit und der wunderlichsten Vermischung christlicher Vorstellungen mit antiker Mythologie (Roland wird vor dem Richterstuhl Christi durch den Pluto der Ketzerei beschuldigt u. dgl. m.), sowie an umständlichster Obscönität. Auf Cieco folgte Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano, aus einer sehr angesehenen Familie der Lombardei stammend, frühe an den Hof von Ferrara gezogen, von diesem mit hohen Aemtern betraut und als Gouverneur von Reggio 1494 gestorben. Bojardo hat außer seinen lateinischen Gedichten eine Menge von Sonetten, Canzonen und Terzinen geschrieben, sein Hauptwerk aber ist das Rittergedicht „Der verliebte Roland (Orlando innamorato)." Den Stoff bot die Karlssage in ihrem weitesten Umfange, allein Bojardo ließ sich von demselben keineswegs unumschränkt beherrschen, sondern erwies die Eigenmacht seiner Phantasie in Erfindung von Personen, Situationen und Katastrophen auf's glänzendste. Auch er begann sein Gedicht, seinen Vorgängern gleich, in nationalem d. h. scherzhaftem Tone, auch er bediente sich anfangs der romantischen Welt nur als einer Folie der Laune und Ironie; allein mit ritterlichem Sinne begabt und immer mehr und mehr an seinem Gegenstand erwarmend, rettete er das Ideal der Romantik, die Idee des Ritterthums, aus dem Bereiche des Spottes in die Sphäre des Ernstes und der Begeisterung hinüber und machte demnach von dem gäng

---

Con la sua dolce cythara fornita
Mi trahe dall'onde al suo beato porto,
Jo sento al cor un ragionar accorto
Dal resonante et inflammato legno,
Che mi fa si benigno,
Che di for sempre lachrymar vorrei.
Me lassi gli occhi miei
Degni non son della suave pioggia,
Che della stilla dove amor s'alloggia," etc.

und geben Ton der italischen Epopöe seiner Zeit eine bedeutsame Ausnahme. In den 50 langen Gesängen, welche der Orlando innamorato zählt, hatte sich seine Erfindungsgabe noch nicht erschöpft; allein der Tod verwehrte ihm die Vollendung des Gedichtes und ein noch reicherer Dichtergeist, Ariosto, sollte den abgerissenen Faden aufnehmen und fortspinnen.[1])

Lodovico Ariosto wurde am 8. September 1474 zu Reggio geboren. Die amtlichen Beziehungen seines Vaters zum Hofe von Ferrara machten den Knaben frühe mit dem glänzenden Leben daselbst bekannt und die prachtvollen Aufführungen der Lustspiele des Plautus und Terenz, welchen er beiwohnte, regten seine dichterische Ader vielleicht zuerst an. Er begann antike Fabeln zu dramatisiren und sich mit aller Glut seiner jungen Seele in das damals neu erwachte künstlerische und poetische Leben zu werfen. Allein der Wille seines Vaters, welcher eine zahlreiche Familie zu versorgen hatte, verwies ihn gebieterisch auf die einträgliche juristische Laufbahn und erst später durfte er das verhaßte Studium der Rechte mit den humanistischen Studien vertauschen. Nach dem Tode seines Vaters machte er dem Haus Este seine Kenntnisse und poetischen Talente bemerklich und wurde von dem Kardinal Ippolito d'Este in Dienste genommen. Worin seine Dienstleistungen eigentlich bestanden, ist nicht recht klar; Ariosto beklagt sich aber in seinen Briefen und Satiren vielfach über die Beschwerlichkeit und die kärgliche Belohnung derselben, was ihn aber nicht abhielt, in seinem großen Gedichte seinem Gönner und dem Haus Este die ungemessensten, uns äußerst widerwärtig berührenden Schmeicheleien darzubringen, allem nach um sich dadurch nicht nur eine sorgenfreie, sondern auch völlig unbeschränkte Stellung zu erwirken, welche ihm gestattet hätte, ganz nach seiner Laune zu leben.[2]) Seine diesfälligen Erwartungen gingen jedoch gar nicht oder wenigstens nur in geringem Maße in Erfüllung und so stellte sich das vorgreifende Lob, welches er der Freigebigkeit der Este gezollt hatte, als ein sehr illusorisches heraus. Nach fünfzehn Jahren gab er deßhalb seine Dienste bei dem Kardinal, der überdieß sein Dichterbewußtsein durch die laue Aufnahme des ihm gewidmeten „rasenden Roland" empfindlich verletzt hatte[3]), auf, mußte aber bald nachher den Herzog Alfonso d'Este

[1]) Der Orlando innamorato erschien zuerst 1495. Verdeutscht hat ihn Gries (1835) und dann Regis (1840).

[2]) „Ich mag," sagt er in seiner 2. Satire, „weder Meßgewand noch Kutte noch Tonsur. Wäre ich Priester, so käme mich vergebens die Lust an, zu heiraten; hätte ich eine Frau, so müßte ich fortwährend gegen den Wunsch, Priester zu sein, ankämpfen, und da ich weiß, wie oft meine Stimmung sich ändert, so vermeide ich es, mich an etwas zu fesseln, wovon ich mich, so die Reue einträfe, nicht mehr losmachen könnte."

[3]) Der Kardinal besaß gar kein Organ für Poesie. Nachdem er den rasenden Roland gelesen, wußte er den Dichter nur zu fragen: „Meister Lodovico, woher habt Ihr nur alle die Possen?" (Messer Lodovico, dove trovaste mai tante corbellerie — oder: coglionerie, Schweinereien?)

wieder um eine Stelle angehen. Der Herzog machte ihn zum Gouverneur der Provinz Garfagnana, was er drei Jahre lang blieb, worauf er nach Ferrara zurückkehrte und dort bei dem neuauflebenden Schauspielwesen als Dramaturg und dramatischer Dichter eine seinen Neigungen angemessenere Thätigkeit fand. Die letzten Jahre seines Lebens verlebte er in glücklicher Muße und starb am 6. Juni 1533. Die romantische Literatur Frankreichs und Italiens war schon während seiner Jugendjahre Ariosto's Lieblingslektüre gewesen und die Bekanntschaft mit der „wundervollen Märchenwelt" brachte ihn auch von dem Vorsatz ab, in lateinischer Sprache zu dichten, wozu ihn der Kardinal Bembo aufgefordert hatte. Nachdem er sich für die italische Sprache entschieden hatte, schwankte er betreffs des Stoffes lange und beschloß anfänglich, eine Episode aus dem Kriege Eduards von England und Philipps des Schönen von Frankreich zum Gegenstand eines epischen Gedichtes zu machen, das er in Terzinen zu schreiben begann. Aber die Sache verleidete ihm bald und er suchte abermals in den Ritterbüchern nach einem passenden Stoff umher, bis er sich endlich entschloß, die Geschichte Rolands von da ab fortzusetzen, wo sie Bojardo hatte fallen lassen. Elf Jahre lang arbeitete er darauf an seiner Ritterepopöe „Der rasende Roland (L'Orlando furioso," 46 Gesänge),[1]) welche von 1515 an im Publikum zu erscheinen begann und den ungetheiltesten Beifall gewann. Um diesen gerechtfertigt zu sehen, ist es vor allem nöthig, zu bemerken, daß Ariost seinen Stoff in echtnationalem Sinne behandelt hat, d. h. nicht mit ernster Begeisterung wie sein Vorgänger, sondern mit jenem graziösen Humor, mit jener schalkhaften Skepsis, welche dem Naturell des Italieners so angemessen und willkommen ist. Sodann mußte das allmälige Bekanntwerden des Gedichtes einen Hauptvorzug desselben in's hellste Licht setzen, nämlich seine Vortrefflichkeit in Einzelnheiten. Zu den schönsten sind zu zählen die Kampfbilder im 1., 2., 9., 14., 17. u. 36. Gesang, die Episode von der Ginevra (G. 4—6), das Erwachen der durch Biren verrathenen und verlassenen Olympia auf der einsamen Insel (G. 10), die Entdeckung von Angelika's Untreue durch Roland und die Schilderung des Uebergangs seiner Liebessehnsucht in Raserei (G. 23), der Tod Zerbins (G. 24) und die damit zusammenhängende Erzählung von Isabella's Treue bis in den Tod (G. 29), wohl die edelste und rührendste Partie des ganzen Gedichtes; ferner die fein satirische Darstellung von Astolfs Reise in den Mond (G. 34), endlich der derbe, kostbare Schwank von der Weiber Untreue und List (G. 28) und die humoristische Weisheit in der Episode von der Weiberprobe (G. 43). An diese und zahlreiche andere einzelne Schönheiten seines Werkes muß man sich

[1]) Die erste Ausgabe desselben erschien zu Ferrara 1516. Verdeutscht haben ihn Gries (1804), Streckfuß (1818) und Kurtz (1841).

halten, wenn man an Ariost rechte Freude haben will; denn als Ganzes betrachtet hat das Gedicht nicht minder viele Mängel als Vorzüge. Was oben im Allgemeinen über die italische Epik gesagt wurde, gilt auch für die ariostische im Besonderen. Seine Romantik entbehrt der Naivetät und des Glaubens, sein Ritterthum der echten Religion wie der echten Liebe. Seine Helden vermögen uns keine warme Theilnahme einzuflößen, es sind keine vorragenden Individualitäten, keine Charaktere, sondern willenlose und vielfach auch verstandlose Marionetten, die der Draht der Sinnlichkeit regiert. Die Heldinnen sind, mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen, ganz im italischen Genre gehalten; sie schweben fortwährend zwischen leichtfertiger Hingebung und Nothzucht mitten inne und sind ebenso unweiblich als ihre Galane unmännlich sind. Der ganzen Dichtung fehlt eine höhere, leitende Idee und demnach auch die epische Einheit; daher das ruhelose Gehetze aus einem Abenteuer ins andere, ins dritte, vierte, zehnte, zwanzigste, hundertste, daher das Sichbreitmachen der Episodik. Ariosto's Heldendichtung erinnert stark an die indische Epik. Hier wie dort eine athemlose Phantastik, die den Leser toll mit sich fortwirbelt, die ganze Ordnung der Natur umkehrt, das Unmögliche zum Wirklichen und die ganze Welt zu einem Schauplatz der buntesten Phantasmagorien und Bizarrerien macht. Aber zuweilen winkt der Zauberstab des Dichters dem mänadenhaften Reigen seiner Geschichten und Gestalten ein Halt zu und läßt sich mit der ganzen Gesellschaft auf einer Insel, auf einer Oase oder in einem einsamen Thale nieder, um mit der ihm eigenen heitern Behaglichkeit eine reizende Situation darzustellen, die sich unter ambrosischem Lachen wieder löst oder eine Gruppe zu versammeln, deren Bewegungen wir mit gespanntem Interesse verfolgen, oder ein Gemälde vor uns aufzurollen, aus welchem uns „himmlische Frühlinge" anwehen, um dann plötzlich wieder die tolle Jagd durch alle Regionen fortzusetzen und der romantischen Willkür alle Zügel schießen zu lassen.[1])

Die Bewunderung der durch Ariosto zu höchster Fülle geführten italischen Romantik, unter deren unbedeutenden Aehrenlesern nur Luigi Alamanni (st. 1556, „Girone," „Avarchide," eine höchst possirliche und geschmacklose Romantisirung der Ilias) und Bernardo Tasso (st. 1569. „L'Amadigi") namhaft zu machen sind, stand in voller Blüthe, als es Francesco Berni (st. 1536) unternahm, dieselbe durch Travestirung von Bojardo's Orlando

[1]) Das Verhältniß Ariosto's zu Dante hat ein verschollener deutscher Dichter, W. Waiblinger, kurz und gut gekennzeichnet: —

Dante'n führte Virgil und die überschwängliche Freundin,
Und in den Tiefen und Höh'n droht dir der Athem zu flieh'n.
Aber der heitre Humor, der begeisterte, wohnte der holden
Grazie bei und es kam so Lodovico zur Welt."

innamorato in's Burleske zu kehren. Seine Manier, welche das nach ihm benannte berneske Genre („Bernesco“) begründete und welche er nicht nur in dem travestirten Roland, sondern auch in seinen satirischen Sonetten und Terzinen (Capitoli) anwandte, ging darauf aus, die Romantik durch offenkundig spöttische Behandlung derselben zu zersetzen. Diese Zersetzung und Auflösung machte sich auch eine Nebengattung des burlesken oder bernesken Genre, die sogenannte makaronische Poesie, zur Hauptaufgabe, indem sie nebenbei die gelehrte Pedanterei durch Einmischung lateinischer Wörter und Phrasen ins Italische persiflirte. Hauptrepräsentant dieser Sorte von Dichterei ist Teofilo Folengo (1491—1544), der seine burlesken italisch-lateinischen Gedichte unter dem Titel „Macaronicon“ sammelte, das satirische Heldengedicht „Baldo da Cipada“ und die epische Travesti „Orlandino“ schrieb.

Bislang sahen wir die italische Epik ausschließlich in dem Kreise der französischen Romantik und zwar hauptsächlich in den Traditionen der Karlssage sich bewegen. Nun aber müssen wir unsere Blicke etwas zurück und auf einige gelehrt-epische Bestrebungen richten, die aus dem Studium des Alterthums erwuchsen und zuerst antike Stoffe romantisch einkleideten, um dann die Schöpfung eines italischen Epos in antikem Geiste zu versuchen. Der Florentiner Jacopo di Carlo schrieb schon 1491 sein Gedicht „Il Trojano,“ eine romantische Erweiterung der Ilias; nach seinem Vortritt romantisirte ein unbekannter Poet die Aeneis und im 16. Jahrhundert warf Lodovico Dolce gar die Ilias und Aeneis zusammen in den romantischen Schmelzofen. Hand in Hand mit solchen Versuchen ging die lateinische Epik, wie sie damals Sannazaro, Vida, Bartolini und andere in Italien betrieben. Die aus Aristoteles und Horaz abstrahirte Poetik dieser Gelehrten wollte nun Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550) auch in der italischen Literatur zur Geltung bringen. In dieser Absicht schrieb er sein Heldengedicht „Das befreite Italien (Italia liberata dai Goti),“ das in 27 Gesängen die Kriege der Griechen unter Belisar gegen die Gothen in Italien erzählt und zu dessen Form er, um sein Werk auch äußerlich von den Ritterepopöen zu unterscheiden, die fünffüßigen reimlosen Verse („versi sciolti“) wählte, deren Erfindung ihm oder seinem Freunde Rucellai zugeschrieben wird. Trissino bekennt sich in der Widmungsepistel seines Werkes an Kaiser Karl V. als sklavischer Befolger der Poetik des Aristoteles und als blinder Nachahmer des Homer, der sich aber seiner gar sehr zu schämen hat. Denn eine so stroherne, so sehr von allem epischen und überhaupt von allem dichterischen Gehalt entblößte, den Geist des Alterthums so ganz verkennende und mißhandelnde Nachahmung desselben wie Trissino's langweiliges Machwerk kann nicht leicht gefunden werden. Die Italiener ließen auch dieser und ähnlichen Stümpereien, wie der „L'Allamanna“ des Oliviero von Vicenza und der schon erwähnten Avarchide des Alamanni, die richtige Würdigung angedeihen,

die Ignorirung, um sich mit ganzer Seele einem Dichter zuzuwenden, der als Vollender der italischen Epik auftrat, dem heroischen Gedicht eine neue Bahn brach und die Romantik in Italien zu glänzendstem Abschlusse brachte, indem er sie aus dem Bereiche der Sinnlichkeit und Ironie in ihre Heimat, ins Christenthum, zurückführte.

Dieser Dichter, Torquato Tasso, wurde am 11. März 1544 zu Sorrento bei Neapel geboren, als Sohn eines Vaters von dichterischem Talent und Ruf, dessen wir oben erwähnten, und starb am 25. April 1595 zu Rom, wenige Tage vor der Zeit, die zu seiner feierlichen Dichterkrönung auf dem Kapitol festgesetzt war. Seine Schicksale und Liebesleiden, seine Gunst und Ungunst am Hofe von Ferrara, seine Einkerkerung und sein nachmaliges unstätes Wanderleben dürfen wir um so mehr als bekannt voraussetzen, da seine Liebe und sein Unglück mehreren Dichtern unserer Zeit (Göthe, Byron, Zedlitz, Ingemann u. a.) zum Gegenstande gedient hat. Weniger bekannt dagegen ist die Grundursache seiner Schmerzen, nämlich ein äußerst zartes und reizbares Nervensystem, aus dessen durch religiöse Grübeleien noch vermehrten Störungen für den unglücklichen Dichter eine schwankende, mißtrauische und selbstquälerische Stimmung sich ergab. Auch der frühzeitige Ruhm, den er als achtzehnjähriger Jüngling durch sein romantisches Gedicht „Rinaldo“ (12 Gesänge) erntete, hat nachtheilig auf ihn eingewirkt, denn ihm verdankte er eine krankhafte Eitelkeit und ein verhätscheltes Wesen, welche mitsammen ihn gegenüber den Wirklichkeiten des Lebens in so fatale Situationen brachten. Der Grundton seines Wesens war wie in der Dichtung so auch im Leben der lyrische, d. h. er ließ stets seine Subjektivität walten und wunderte und ärgerte sich dann überaus, wenn er wahrnehmen mußte, daß die Dinge in der objektiven Welt ganz andere Farben und Formen annahmen, als in seinem Innern. An alles den Maßstab des eigenen heiß leidenschaftlichen Herzens legend, mußte er mit den Forderungen der Außenwelt und vollends gar des Hoflebens in Konflikte gerathen, die ihn verzehrten, um so mehr, da die öffentlichen Zustände seiner immer tiefer in Sklaverei, Sittenlosigkeit und Erschlaffung versinkenden Zeit keineswegs geeignet waren, einen edlen Geist von sich selbst ab und auf das Allgemeine hinzulenken. Tasso's ganzes Wesen war auf das Ernste, Erhabene, Pathetische gerichtet. Als Sohn eines Verbannten schon als Knabe mit des Lebens Bitterkeiten bekannt geworden, hat er nie die beneidenswerthe Eigenschaft, wie Kork auf den Wogen des Geschickes zu schwimmen, sich aneignen können. Die Sage erzählt, niemals sei ein Lächeln auf seine Lippen getreten. Der Ernst seiner Gesinnung, die Tiefe seines Gefühls und die Hoheit seiner Gedanken sind in allen seinen Werken ausgeprägt, über die poetischen ist überdies ein melancholischer Hauch hingebreitet. Seine Begeisterung ist ebenso wahr als nachhaltig und warm und er ging mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit an die Abfassung seines allbekannten Haupt-

werkes, „La Gerusalemme liberata“ (20 Gesänge).[1]) Zuerst gab er die herkömmliche epische Manier, die Manier Pulci's und Ariosts, welche er in seinem Erstlingswerke befolgt hatte, entschieden auf, weil sie seiner Ansicht nach mit der Idee der echtheroischen Dichtung nicht harmonirte; sodann schrieb er als Vorbereitung seine drei „Discorsi“ über die Dichtkunst, um sich seine Aufgabe theoretisch klar zu machen, bevor er an die praktische Lösung derselben ging. Ruth (II., 402) hat die Hauptsätze dieser Discorsi über die epische Poesie zusammengestellt und wir benützen diese Zusammenstellung auszüglich hier um so lieber, als sie nicht nur in Tasso's Poetik, sondern in die Geschmacksbildung jener Zeit überhaupt einen höchst belehrenden Einblick eröffnet. „Zu einem heroischen (epischen) Gedicht,“ sagt Tasso, „sind drei Dinge erforderlich, 1) einen Stoff zu wählen, der die vortrefflichste Kunstform annehmen kann, 2) ihm diese Form zu geben, 3) ihn mit den schönsten Ausschmückungen, deren er fähig ist, zu bekleiden. Um die Wahrscheinlichkeit, eine der wesentlichsten Eigenschaften des Epos, zu erzielen, ist es am besten, daß der Stoff aus der Geschichte genommen werde, aber nicht aus der heidnischen Geschichte, weil die Einmischung der heidnischen Religion die Wahrscheinlichkeit umstößt, die Weglassung derselben aber das Wunderbare in dem Epos vernichtet. Es ist unmöglich, daß von jenen eitlen und wesenlosen Götzen der Alten, die niemals waren, Dinge hervorgehen sollten, welche die Natur und menschliche Kraft so sehr überschreiten. Das Wahrscheinliche und das Wunderbare sind sich fast entgegengesetzt, aber ganz wesentliche Eigenschaften in einem heroischen Gedicht. Die Kunst des Dichters besteht darin, sie zu verbinden. Der christliche Dichter kann dies nur dadurch, daß er solche wunderbare Handlungen Gott, seinen Engeln, den Dämonen oder denen, welchen Gott übernatürliche Kräfte zugestanden hat, also den Heiligen, den Zauberern und Feen beimißt. Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch möglich, daß wir von der Wiege an von solchen Wundern hören. Also der Stoff eines neueren epischen Gedichts soll nur ein christlicher oder ein hebräischer sein. Er darf aber auch nicht aus der heiligen Geschichte genommen sein; denn es wäre ruchlos, daran etwas zum Gebrauch der Dichtkunst zu ändern oder dazu zu erfinden. In der christlichen Geschichte kann der Stoff aus der ganz alten, der mittleren oder der ganz neueren Geschichte genommen werden. Die ganz alte Geschichte gibt den Vortheil, daß der Dichter den ziemlich unbekannt gewordenen Stoff

---

[1]) Erste Ausgabe des Originals Venedig 1581, beste Mantua 1584. Deutsch von Gries (1800, 6. Aufl. 1844), von Streckfuß (1822), von Duttenhofer (1840). Die übrigen Hauptwerke Tasso's sind: Il Rinaldo, L'Aminta (metrisch verd. v. Walter 1794), Sonetti e Canzoni (deutsch von Förster, 2. Aufl. 1844), Il Torrismondo, La Gerusalemme conquistata (eine verfehlte Umarbeitung seines großen Gedichts), Dialoghi, Lettere. Wir werden auf mehrere der genannten Schriften noch zu sprechen kommen.

nach seiner Willkür und Kunst behandeln und verändern kann; aber dafür wird die Schilderung der alten Sitten langweilig, weil sie zu fremde sind. Diesen Nachtheil beseitigt die Wahl des Stoffes aus der ganz neuen Geschichte, dafür raubt sie aber dem Dichter die Freiheit der Behandlung. Demnach ist die Wahl des Stoffes aus der mittleren Geschichte, aus der Ritterzeit, die beste. Dazu kommt noch die Hauptbedingung, daß die Handlung erhaben und berühmt sei. Die Erhabenheit gründet sich auf die Unternehmung einer hohen Tapferkeit, ferner der Courtoisie, der Großmuth, Frömmigkeit und Religion, sowie darauf, daß die Handlung in ihren Folgen eine großartige sei. Der Gegenstand darf auch nicht zu langdauernd und zu reich sein, damit er mit den Episoden und Ausschmückungen kein zu weitschweifiges Gedicht ausmache. Die Fabel muß vor allem eine geschlossene Handlung enthalten, sie muß Anfang, Mitte und Ende haben; ihre Einheit muß strenge gewahrt werden, was übrigens der Mannigfaltigkeit keinen Abbruch thut. Denn wie die Welt mit der Mannigfaltigkeit ihrer Gestirne, Meere und Länder, der Fische und Vögel, der wilden und zahmen Thiere, und bei so verschiedenen Theilen nur eine Gestalt und Wesenheit hat: so muß auch der Dichter, der ja gerade wegen dieser Nachahmung der göttlichen Schöpfung in seinen Werken göttlich genannt wird, ein Gedicht bilden können, in dem, wie in einer kleinen Welt, Land- und Seeschlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Feuerbrände und Wunder, himmlische und höllische Rathsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe sich zusammenfinden, und dennoch soll dieses Gedicht, aller seiner Mannigfaltigkeit ungeachtet, in Gestalt und Fabel nur eines sein und in allen seinen Theilen so verbunden, daß einer sich auf den andern beziehe, einer dem andern entspreche, einer von dem andern nothwendig oder wahrscheinlich abhänge, so daß, wenn ein Theil herausgenommen würde, das Ganze zerstört wäre." — Man sieht, Tasso hegte eine ebenso hohe als ernste Meinung von dem Berufe des epischen Dichters. Aber indem er die dichterische Schöpfung von der gelehrten Reflexion abhängig machte, legte er seinem Genius Fesseln an, deren zudringliches Klirren fast bei jedem Schritte desselben hörbar wird. Die geäußerten Ansichten über das heroische Gedicht mußten ihn fast nothwendig auf den großartigen Stoff der Kreuzzüge führen, welcher alle die romantischen Sagen und Geschichten von den Kämpfen der Christen und Saracenen in einem historischen Gesammtbilde zusammenfaßt, das sämmtliche Elemente der Romantik enthält. Der religiösen Begeisterung, womit Tasso diesen Stoff aufgriff und behandelte, kam der durch die deutsche Reformation in Italien neuangeschürte orthodoxe Eifer zur Hilfe und gab seinem befreiten Jerusalem jene strenggläubige, christkatholische Färbung, welche es zum Schlußstein der romantischen Epik macht. Durch seine historische Basis und durch

die Einheit seines Planes erhebt es sich weit über die übrigen Werke der italischen Heldendichtung, allein es theilt den Grundfehler derselben, den Mangel an Ursprünglichkeit und Volksmäßigkeit. Es ist ein in seinem innersten Wesen kaltes Kunstprodukt, ein gelehrtes Werk, auf dessen Blumen und Blüthen sich der aschfarbene Schulstaub legt. Die Gelehrsamkeit, d. h. hier die genaue Kenntniß der Poeten und Poetiker des Alterthums, bewahrte Tasso vor der willkürlichen Zersplitterung seines Planes und unterstützte ihn bei der Verknüpfung der Einzelnheiten seines Gedichtes zu einem harmonischen Ganzen, allein sie benahm ihm zugleich auch die Originalität. Die Reminiscenz an Ovid, Horaz, Lukrez und Lukan, besonders aber an Homer und Virgil bemeisterte ihn allzu sehr. Seine Gestalten, Charaktere, Kämpfe und Situationen, ja sogar die Reden und Gespräche seiner Personen sind genaue Kopieen aus Homer und Virgil: Achilleus ist das Vorbild Rinaldo's, Hektor das Tankredo's, Agamemnon und Aeneas das Goffredo's, Odysseus das Alet's, Diomedes das Argante's, Nestor das Raimondo's, Dido das Armida's; Aladins und Erminia's Unterredung auf dem Thurme hat in einer gleichen Situation des Priamos' und der Helena sein Vorbild, die Klage der Armida, als Rinaldo sie verlassen, ist fast Wort für Wort aus der Klage Dido's um den treulosen Aeneas übertragen; eine Menge von Kampfscenen sind der Ilias und Aeneis nachgebildet, kurz die schönsten Motive und Schilderungen der klassischen Epiker hat Tasso ohne weiteres entlehnt und bloß äußerlich romantisch gewendet und überfärbt. Eines aber hat er nicht von seinen Vorbildnern gelernt, die edle Humanität, mit welcher besonders Homer auch dem Feinde Gerechtfertigkeit widerfahren läßt, und der christliche Zelotismus, womit die Saracenen durchgehends behandelt und als toll und blind Rasende, Elende und Verworfene verschrieen werden, fällt höchst unangenehm auf. Auch Homers Plastik wird man bei Tasso meist vergeblich suchen; das malerische Element überwiegt in seinem Gedichte, wie in der Aeneis des römischen Dichters; die ruh= und würdevolle Objektivität, also das Kennzeichen echter Epik, fehlt gänzlich und Tasso's leidenschaftliche Herzensstimmung tritt überall so lyrisch drangvoll hervor, daß seine Malerei zur Musik wird, die Darstellung in lyrischen Akkorden versäuselt. Aber nun gegenüber diesen Mängeln des Ganzen, welche Fülle der höchsten Schönheit im Einzelnen! Wessen Seele hat sich nicht in dem Zauber dieser wundersam melodischen Rhythmen berauscht, welche in den schmelzendsten Tönen zum Preise der Liebe zusammenklingen? Wer hat nicht für Olind und Sofronia gezittert? Wer ist nicht gerührt worden von Erminia's verhaltenem Liebesschmerz? Wer hat nicht eingestimmt in Tankred's Klagen, nachdem er die Klorinda erschlagen, die so edel endet, nachdem sie im Tode ihr unnatürlich forcirtes Wesen, eine Erbschaft der mannweiblichen Heldinnen Aristo's abgelegt? Wen hat die Verzweiflung Armida's bei der Flucht Rinaldo's nicht zur Theilnahme gestimmt? Wen Odoardo's und

Gildippe's Tod nicht erschüttert? Scenen wie die, wo Erminia's Liebesglut, während sie dem Könige vom Thurm herab die Kreuzhelden zeigt, beim Anblick Tankreds unter geheucheltem Haß leuchtend hervorbricht, oder die spätere, wo das zwischen Scham und Liebe kämpfende Mädchen, die echteste und schönste weibliche Gestalt der italischen Epik, heimlich ins Christenlager schleicht; oder Rinaldo's und Armida's Zusammentreffen in der letzten Schlacht und ihre diesem Zusammentreffen folgende Versöhnung, ferner der mit furchtbarer Energie dargestellte Todeskampf Argante's mit Tankred, endlich das wollustvolle und doch so keusche Gemälde der „schönen nackten Schwimmerinnen" im 15. Gesang,[1]) die herrlichen Naturschilderungen im

---

[1]) „Quivi di cibi preziosa e cara
Apprestata è una mensa in sulle rive:
E scherzando sen van per l'acqua chiara
Due donzellette garrule e lascive,
Ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara
Chi prima a un segno destinato arrive.
Si tuffano talora; e 'l capo e 'l dorso
Scoprono al fin dopo il celato corso.

Mosser le natatrici ignude e belle
De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
Sì che fermarsi a riguardarle: ed elle
Seguian pure i lor giochi e i lor diletti.
Una intanto drizzossi; e le mammelle
E tutto ciò che più la vista aletti,
Mostrò, dal seno insuso; aperto al cielo:
E l' lago all' altre membra era un bel velo.

Qual mattutina stella esce dell' onde,
Rugiadosa e stillante; o come fuore
Spuntò, nascendo, già dalle feconde
Spume dell' Ocean, la Dea d'amore:
Tal apparve costei; tal le sue bionde
Chiome stillavan cristallino umore.
Poi girò gli occhi; e pur allor s'infinse
Que' duo vedere, e in se tutta si strinse.

E 'l crin che'n cima al capo avea raccolto
In un sol nodo, immantinente sciolse;
Che lunghissimo in giù cadendo e folto.
D'un aureo manto i molli avorj involse.
O che vago spettacolo è lor tolto!
Ma non men vago fu chi loro il tolse.
Così dall' acque e da' capelli ascosa,
A lor si volse lieta vergognosa.

folgenden [1]): diese Scenen gehören unbedingt mit zu dem Zaubermächtigsten, was die moderne Poesie geschaffen hat. —

Wir haben oben die Geschichte des italischen Drama's unterbrochen, um dem Verlauf der italischen Epik während ihrer Blüthezeit ungehemmt folgen zu können; jetzt aber nehmen wir die Skizzirung der dramatischen Poesie dieser Periode wieder auf, um ihr dann die der lyrischen folgen zu lassen.

In der Tragik wurde die durch Poliziano's Orfeo eröffnete Bahn eingehalten. Die tragische Dichtung war demnach Sache der Gelehrsamkeit und der Gelehrten, gleichsam ein Monopol des philologischen und antiquarischen Wissens, gewaltsames, kaltes und unpopuläres Reproduciren klassischer Formen. An die Spitze dieser tragischen Machwerke stellen die Italiener die „Sofonisba" von Trissino, gleich dem verfehlten Epos dieses Dichters in versi sciolti geschrieben, welche von da ab das tragische Versmaß wurden. Trissino's Tragödie ist ebenso farb- und leblos wie sein Heldengedicht, eine geistlose Schulübung nach angeblich aristotelischen Vorschriften, in deren dürrer Regelrechtigkeit da und dort eine belebtere Scene vorkommt, eine Oase in der Wüste. Dasselbe gilt von Giovanni Rucellai's (1475—1525) Tragödieen „Oresto" und „Rosmunda," nur muß bezugs der letzteren noch beigefügt werden, daß mit ihr eine zahlreiche Reihe von italischen Gräuelstücken beginnt, welche nach des Römers Seneka Vorgang das Tragische im Schlächtermäßigen suchen und, damit noch nicht zufrieden, der brutalsten Grausamkeit bald auch noch die bestialische, in Blutschande schwelgende Wollust gesellen, um die Wirkung auf die abgestumpften Nerven einer erschlafften Generation zu erhöhen. Solche Trauerspiele schrieben, während Alamanni, Giustiniano, Anguillara und Lodovico Dolce mit Uebersetzung und Modernisirung griechischer und römischer Tragödieen sich begnügten, Giraldi, Cintio,

---

Rideva insieme, e insieme ella arrossia;
Ed era nel rossor più bello il riso,
E nel riso il rossor che le copria
Insino al mento il delicato viso.
Mosse la voce poi si dolce e pia,
Che fora ciascun altro indi conquiso:
O fortunati peregrin, cui lice
Giungere in questa sede alma e felice."

[1]) „Poichè lasciar gli avviluppati calli,
In lieto aspetto il bel girardin s'aperse.
Acque stagnanti, mobili cristalli,
Fior varj e varie piante, erbe diverse,
Apriche colinette, ombrose valli,
Selve e spelunche, in una vista offerse:
E quel che 'l bello e 'l caro accresce all'opre,
L'arte che tutto fa, nulla si scopre." etc.

Antonio Decio da Orti, Manfredi, Sperone Speroni. Edlerer Tragik befliß sich Tasso in seinem „Torrismondo,“ der in Gedanken und Sprache oft an die glänzendsten Stellen des befreiten Jerusalems erinnert, aber gleichfalls an dem aristotelischen Regelzwange leidet. Auch der zügellose Pietro Aretino, dessen wir weiter unten noch zu gedenken haben, versuchte sich in der Tragödie und zwar ist seine „Orazia,“ welche die bekannte römische Geschichte von den Horatiern und Kuratiern behandelt, den kräftigsten und selbstständigsten Produkten der tragischen Literatur der Italiener beizuzählen.

Auf dem komischen Gebiete erhielt sich die volksmäßige Komödie, die sogenannte Stegreifskomödie (Commedia dell' arte), deren Entstehung und Charakter schon erwähnt worden, rein von gelehrten Einflüssen und gab dem Italiener reichliche Gelegenheit, sein improvisatorisches Talent leuchten zu lassen und seinen Hang zu derbem Spaß, zur Zotologie und lachenden Satire zu befriedigen. Erst im 16. Jahrhundert kam im Gegensatz zu dieser nationalen Komödie die sogenannte gelehrte (Commedia erudita) in Flor, d. h. sie wurde von den Gelehrten eifrigst kultivirt. Diese Komödie ward demnach gleich der italischen Tragödie den Regeln des Aristoteles unterworfen und streng nach dem Muster der Stücke des Plautus und Terenz behandelt. Die Lustspiele dieser römischen Dichter wurden an den Höfen und in den Akademieen bis in's 16. Jahrhundert herab in der Ursprache aufgeführt, daneben auch in italischen Versionen, und die Charaktere und Sittenschilderungen der beiden alten Komöden mußten den Italienern dieser Zeit so bekannt und vertraut vorkommen, daß sich ihre Vorliebe für dieselben leicht erklären läßt. Aus dieser Vorliebe entsprang dann auch der Wunsch, gelehrten Zuschauerkreisen zeitgenössische Charaktere, Vorfälle und Sitten in plautinischen und terenzischen Formen, aber in einheimischer Sprache vorzuführen, und die Verwirklichung dieses Wunsches war die „Commedia erudita.“ Der Stoff derselben ist die Liebe, aber welche Liebe! Man darf dieses geweihte Wort kaum durch Anwendung auf die thierische Genußsucht mißbrauchen, welche den Angelpunkt der italischen Komödie abgibt. Der Knäuel von Schmach, Schande, zügelloser Frechheit, bodenloser Gemeinheit, raffinirter Lasterhaftigkeit, Betrug, Ehebruch, Verhöhnung und Mißbrauch alles dessen, was sonst den Menschen heilig zu sein pflegt, den diese Lustspiele abwickeln, findet nur in den furchtbarsten Schilderungen Juvenals ein Gegenbild, und wenn man bedenkt, daß diese von Unzucht und Gotteslästerung strotzenden Stücke sehr oft Damen zugeeignet, immer aber am päpstlichen und an fürstlichen Höfen vor der sogenannten guten und besten Gesellschaft aufgeführt und mit Entzücken beklatscht wurden, so wird man die Verzweifelung gleichzeitiger Patrioten, welche Italien für immer verloren gaben, leicht begreifen und ebenso leicht den ungemein großen Werth ermessen können, welchen diese Lustspiele für die genaue Kenntniß der religiösen, sittlichen und bürgerlichen Zustände jener Zeit haben.

Es ist noch unentschieden, ob Ariosto, der vier Lustspiele („Cassaria," „I suppositi," „Lena," „Il negromante") geschrieben hat, oder der Kardinal Bibbiena (eigtl. Bernardo Dovizi, geb. 1470), Verfasser des Lustspiels „Calandria," als Begründer der Commedia erudita anzusehen sei; entschieden aber ist, daß nicht nur der letztere, sondern auch der Dichter des rasenden Roland im komischen Drama weit übertroffen wurde von Niccolò Macchiavelli (1459—1527), dem berühmten florentinischen Staatsmann. Dieser weite und kühne Geist, dieser große und vom Unverstand vielverlästerte Patriot hat mit derselben Meisterhand, womit er in seinen „Erörterungen der ersten 10 Bücher des Livius (Discorsi sopra la prima Deca di T. L.)" die Grundzüge einer Philosophie des Staats und der Geschichte entwarf und in seinem argverkannten, wie einer seiner Mißversteher behauptete, mit Teufelsfingern („Satanae digitis") geschriebenen Buch vom Fürsten („Il principe") dem Despotismus ein für allezeit nachschwärendes Brandmal aufdrückte, in seiner Komödie „La Mandragola" die Sittenverderbniß, die soziale Fäulniß seiner Landsleute und Zeitgenossen geschildert. Befähigte Urtheiler, welche dem Genius des großen Schriftstellers die gebührende Achtung zollen, haben nachgewiesen, daß das Grundgefühl, auf welchem Macchiavelli's ganze literarische Thätigkeit ruhte, republikanische Vaterlandsliebe gewesen, und man braucht nur die berühmte Stelle in den „Discorsi" über Cäsar zu lesen, um diese Ueberzeugung zu gewinnen [1]). Ebenso haben befähigte Urtheiler dargethan, daß dieselbe wundersame Schärfe der Beobachtung, dieselbe Vielseitigkeit und Folgerichtigkeit des Gedankens, welche Macchiavelli in seinen in Terzinen geschriebenen und „Kapitel (Capitoli)" betitelten lyrisch-didaktischen Betrachtungen — die mit Recht berühmteste ist die zweite, über das Glück („La Fortuna") — erwies, durch alle seine Werke hindurchgehe. [2]) Aber selbst urtheilsfähiger

---

[1]) „Nè sia alcuno che s'inganni per la gloria di Cesare, sentendolo massime celebrare dagli scrittori; perchè questi che la laudano sono corrotti dalla fortuna sua e spauriti dalla lunghezza dell' imperio, il quale reggendosi sotto quel nome, non permetteva che gli scrittori parlassero liberamente di lui. Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbero, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è piu detestabile Cesare, quanto più è da biasimare quello che ha fatto, che quello che ha voluto fare un male."

[2]) Zu dem Besten, was über Macchiavelli gesagt worden, gehört bekanntlich das von Gervinus über ihn Gesagte („Kleine histor. Schriften, I.). Auch Klein hat nicht nur bezugs der Leistungen Macchiavelli's als Komödе, sondern überhaupt zur Würdigung des Mannes viel Bemerkenswerthes beigebracht („Geschichte d. Drama's," IV, 414 fg.) Das Glänzendste, was über Macchiavelli geschrieben wurde, ist bekanntlich Macaulay's Essay (Crit. and histor. Essays, edit. Tauchn. I, 61 seq.); allein der berühmte englische Historiker ist zum Vollverständnisse des Florentiners nicht durchgedrungen. Vgl. auch: Th. Mundt, Macchiavelli und das System der modernen Politik, 1861.

Männer Ansichten sind inbetreff des Buches vom Fürsten weit auseinander gegangen. Dem großen Florentiner günstigst gestimmte haben geglaubt, ihm gerecht zu werden, wenn sie annahmen, derselbe habe mit genialem Blick erkannt, daß das zerrissene, erniedrigte und verweichlichte Italien nur durch die umfassendste, rücksichtsloseste und konsequenteste Tyrannei eines schlauen und energischen Despoten gerettet und geeinigt werden könnte, und darum habe Machiavelli das Ideal eines solchen Despoten aufgestellt. Die Wahrheit ist aber, daß der tiefblickende Mann in seinem „Principe“ eine furchtbare Analyse des Despotismus selbst gegeben, daß er einen „Fürstenspiegel“ geschaffen, daß er sein schreckliches und doch in jedem Zuge der Wirklichkeit abgelauschtes Gemälde als eine Warnungstafel vor die Völker hingestellt und daß er als selbstverständliche Moral seines Buches den Menschen zugerufen hat: Seht, so ist der Despotismus und so sind die Tyrannen! Ertragt ihr jenen und duldet ihr diese, so geschieht euch recht. Rousseau hat daher in seinem Contrat social wohl das Richtigste getroffen, wenn er Machiavelli's „Principe“ geradezu als ein, als das „Buch für Republikaner“ bezeichnete .... Was die „Mandrogola“ betrifft, so ist sie ohne Frage die bedeutendste Komödie der italischen Literatur, einer der glücklichsten Würfe, die jemals einem Komöden gelungen sind, eine Genialität im Entwurf, ein vollendetes Kunstwerk in der Ausführung. Die Inhaltsskizze ist diese. Ein alter Florentiner Namens Nicia, dessen Doktorhut auf einem höchst bornirten Schädel sitzt, hat eine junge schöne Frau, Namens Lucrezia, deren Verführung und Genuß der junge Callimaco brennend wünscht. Lucrezia ist aber von ihrem Gemahl strenge bewacht und überdies sehr keusch und ehrbar. Callimaco spekulirt daher auf die Bornirtheit Nicia's, sowie auf dessen sehnlichen Wunsch, einen Erben zu bekommen, dann auch auf den kupplerischen Hang der Sostrata, Lucrezia's Mutter; außerdem hat er den Schmarotzer Ligurio, Nicia's Hausfreund, zum Helfershelfer angeworben. Ligurio spinnt nun folgende Intrike. Callimaco muß sich für einen berühmten pariser Arzt ausgeben, welcher der pedantischen Ignoranz Nicia's mit lateinischen Floskeln imponirt und sich rühmt, ein unfehlbares Mittel der Fruchtbarmachung zu besitzen, einen Zaubertrank (Mandragola, unsere Mandragora), welchen Lucrezia einnehmen soll, bevor sie zu Bette geht. Da aber dieser Trank die erste Umarmung für den Mann tödtlich macht, so wird dem Nicia als Auskunftsmittel vorgeschlagen, während der Nacht irgend einen Bauernburschen aufzugreifen und diesen den tödtlichen Genuß bestehen zu lassen. Der alte Einfaltspinsel sträubt sich anfangs dagegen, nachdem ihm aber vorgelogen worden, daß schon viele Könige und große Herren das Mittel angewandt hätten, willigt er ein. Nun gilt es die Frau zu bearbeiten, und hierzu wird die Beihilfe ihrer Mutter Sostrata und ihres Beichtvaters Timoteo in Anspruch genommen. Timoteo's Bereitwilligkeit und die Art, wie er sich seines Auftrags entledigt, ist die bitterste Satire auf die

schändliche Kasuistik und gränzenlose Habsucht der damaligen Pfaffenwelt. Sostrata führt den Pater zur Lucrezia. Kaum ist der Jesuitismus jemals so meisterlich gezeichnet worden wie in der Scene, in welcher der Pater das Gewissen der jungen Frau einschläfert.[1]) Sie gibt endlich nach und nimmt das Arkanum ein. Nicia, Ligurio und der in Callimaco's Doktorhabit gesteckte Pater suchen bei Einbruch der Nacht in den Straßen nach einem Bauernburschen, finden einen solchen, nämlich den als Bauern verkleideten Callimaco, packen ihn und schaffen ihn nach Lucrezia's Schlaf-

[1]) Pater Timoteo. Ich weiß, was Ihr von mir hören wollt. Ich war wirklich länger als zwei Stunden über den Büchern, um diesen Fall zu studiren, und nach reiflicher Untersuchung finde ich vieles, was im Besondern und im Allgemeinen für uns paßt.

Lucrezia. Sprecht Ihr im Ernst oder scherzt Ihr?

Pater. Ach, Madonna Lucrezia, sind das Dinge zum Scherzen? Kennt Ihr mich erst seit heute?

Lucrezia. Nein, Pater. Aber dies scheint mir die entsetzlichste Sache, von der man jemals gehört hat.

Pater. Madonna, ich glaub' es Euch. Aber Ihr sollt nicht mehr so sprechen. Es gibt viele Dinge, die von ferne schrecklich, unerträglich, entsetzlich erscheinen und, wenn man sich ihnen nähert, freundlich, erträglich, vertraut werden. Man sagt daher: die Furcht ist größer als das Uebel. Und dies ist eins von jenen Dingen. Ich kehre zu meinem ersten Rath zurück. Ihr habt, was das Gewissen betrifft, diesen allgemeinen Grundsatz zu beherzigen, daß, wo ein gewisses Gute und ein ungewisses Uebel ist, man nie das Gute aus Furcht vor dem Uebel unterlassen darf. Hier ist das gewisse Gute, daß Ihr in gesegnete Umstände kommt und dem lieben Herrgott eine Seele gewinnt. Das ungewisse Uebel ist, daß der, welcher nach dem Tranke bei Euch schläft, stirbt: allein man findet deren auch, die nicht sterben. Da aber die Sache zweifelhaft ist, so ist es gut, daß sich Messer Nicia nicht in diese Gefahr begibt. Was das betrifft, daß der Akt eine Sünde sein soll, so ist das ein Märchen. Denn der Wille sündigt, nicht der Körper; der Grund der Sünde wäre, dem Gemahl zu mißfallen, und Ihr zeigt Euch ihm gefällig; Vergnügen zu fühlen, und Ihr fühlt Mißvergnügen. Ueberdies muß man in allen Dingen den Zweck im Auge haben. Euer Zweck ist, einen Sitz im Paradiese auszufüllen, Euern Gemahl zufrieden zu stellen. Die Bibel sagt, daß Lots Töchter, im Glauben, allein auf der Welt übrig geblieben zu sein, bei ihrem Vater schliefen; und da ihre Absicht gut war, sündigten sie nicht.

Lucrezia. Wozu überredet Ihr mich!

Pater. Ich schwöre Euch, Madonna, bei diesem heiligen Zeichen, daß, wenn Ihr in diesem Falle Euerm Gemahl gehorcht, Ihr Euch kein größeres Gewissen zu machen braucht, als wenn Ihr Freitags Fleisch esset, eine Sünde, die sich mit Weihwasser abwaschen läßt.

Sostrata. Sie wird thun, was Ihr wollt. Vor was fürchtest du dich, du Einfalt? Es gibt fünfzig Weiber in dieser Stadt, die dafür die Hände zum Himmel erheben würden.

Lucrezia. So sei's denn; aber ich glaube die Nacht nicht zu überleben.

Pater. Fürchte das nicht, meine Tochter; ich will Gott für dich bitten, ich werde das Gebet des Erzengels Raphael hersagen, der dich schützen möge. Geht mit Gott und bereitet Euch vor zu dem Mysterium, das vor sich gehen wird.

gemach, welche sich ihm, nachdem sie die Beruhigung erlangt, daß mit der Sünde kein Mord verbunden sei, ohne weiteres ergibt mit den Worten: „Da deine Schlauheit und die Dummheit meines Mannes, die Einfalt meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtvaters mich zu etwas gebracht haben, was ich niemals freiwillig gethan haben würde, so will ich glauben, daß es eine göttliche Schickung so gewollt hat, und ich bin nicht im stande zu verweigern, was der Himmel mir anzunehmen befiehlt.“ Die Plastik der Charakteristik, welche Macchiavelli als Komöde bewährt, der durchdringend scharfe, tiefsinnig kombinirende Verstand, welchen er in seinen staatsmännischen Arbeiten an den Tag legte, zeichnen ihn auch als Historiker aus. Nachdem Italien in den Malespini, Compagni, Villani, Dandolo, Mussato, Navagero, Bembo, Bonfadio, Foglietta, Corio, Pigna und vielen anderen bisher bloße Chronikschreiber und Annalisten besessen hatte, stellte Macchiavelli in seinen florentinischen Geschichtebüchern („Istorie fiorentine“, deutsch von Reumont) zuerst ein treffliches Muster pragmatischer Historik auf und nach seinem Vorgange unternahm es Francesco Guicciardini (1482—1540), eine allgemeine Geschichte Italiens (Istoria d'Italia, z. ersch. 1561) zu schreiben, welches ausgezeichnete Werk Adriani (st. 1579) fortsetzte und dem die historischen Arbeiten von Nerli, Nardi, Burlammacchi, Segni, Varchi, Ammirato, Costanzo und anderen ergänzend zur Seite stehen. Das 16. Jahrhundert sah auch das beste Memoirenwerk der italischen Literatur entstehen, die höchst anschauliche und anziehende Autobiographie des berühmten Künstlers Benvenuto Cellini (1500—1572; deutsch von Göthe).

Zur Komödie zurückkehrend, finden wir, daß nächst Macchiavelli der verrufene Pietro Aretino (1492—1557) die meiste dramatische und komische Kraft besessen hat. Er schrieb fünf Komödien („Marescalco,“ „Cortigiana,“ „Ipocrito,“ „Talanta,“ „Il filosofo“), die von Witz und Obscönität übersprudeln und in ihrer planlosen Willkür und burlesken Ungezwungenheit mehr in die Sphäre der Commedia dell' arte als in die des gelehrten Lustspiels gehören. Peter der Aretiner ist wie in diesen Komödien so in allen seinen zahlreichen Werken in Versen und Prosa („Sonetti lussuriosi,“ „Rime,“ „Stanze,“ „Capitoli,“ „Ragionamenti piacevoli,“ „Puttana errante,“ „Lettere“ etc.) der eigentliche Typus seiner Zeit, ein über alle Begriffe schamloser und verworfener Gelegenheitspoet vom reichsten Talent, aber gemeinster Gesinnung und ruchlosester Wüstlingsnatur.[1]) Und

[1]) Den verruchtesten Mischmasch von Kuppelei und Frömmelei hat dieser verworfene Mensch vorgebracht in seiner „Hofkomödie (Cortigiana),“ da, wo die Metze Alvigia die von ihr verleitete Bäckerin Togna zu einem ehebrecherischen Stelldichein überredet, Sätze aus dem Ave Maria und dem Paternoster in ihre schändlichen Lockungen mischend.

diesen zudringlichen Bettler, der sich mit unerhörtem Behagen in der Jauche der Sittenlosigkeit seiner Zeit wälzte, um alles ringsher damit zu bespritzen, fürchteten und belohnten nicht nur Kaiser, Könige und Fürsten, protegirten nicht nur Päpste, nannten nicht nur seine Zeitgenossen den Göttlichen („il divino“), sondern er durfte es sogar wagen, nach dem Kardinalshut zu streben und mächtigen Monarchen eine Denkmünze zum Geschenke zu machen, welche er auf sich selber hatte prägen lassen und welche die Inschrift trug: „Divus Petrus Aretinus, flagellum principum.“ Würdig seines Lebens und Dichtens war auch sein Tod; denn als man ihm eines Tages einige Anekdoten von dem skandalös unzüchtigen Leben seiner Schwestern erzählte, wandelte ihn eine so unmäßige Lachlust an, daß er mit dem Stuhle, worauf er saß, rücklings umschlug und das Genick brach. Die vier genannten Lustspieldichter erreichte von den folgenden keiner mehr, weder Lodovico Dolce, der in seinen Komödien („Ragazzo,“ „Ruffiano,“ „Fabrizia“) so zu sagen das Unmögliche leistete, indem er seinen Meister Aretino an Unzüchtigkeit übertraf, noch Francesco d'Ambra, noch Giammaria Cecchi, noch Francesco Grazzini u. a. m. Des berühmten Philosophen Giordano Bruno (verbrannt zu Rom 1600) Komödie „Der Lichtzieher (il candelajo),“ welche den Aberglauben, die alchymistischen und nekromantischen Albernheiten geißelt, legt rühmliches Zeugniß ab von dem Phantasiereichthum und der Witzkraft seines Verfassers, welcher diese Gaben auch in seiner satirischen Allegorie „Spaccio della bestia trionfante“, bewährte; nicht weniger aber bezeugt das Stück die kolossale Schamlosigkeit der italischen Komik.

Giordano Bruno, der tiefsinnige Pantheist mit dem liebeglühenden Herzen, ist eines der edelsten und bedauerlichsten Opfer der Inquisition; man hat ihn mit Recht den „philosophischen Genius“ Italiens genannt,

---

Alvigia: Ben trovata, figlia cara. Ave Maria. Togna: Che miracolo è questo che mi vi lasciate vedere? Alv. Questo Avvento e queste tempora mi hanno sì stemperata co' suoi maladetti digiuni, ch'io non son più dessa. Gratia plena, dominus tecum! Tog. Sempre dite le orazioni, et io non vado più a santo, nè faccio cosa più bona. Alv. Benedicta tu! Jo son peccatrice più de altre — in mulieribus; sai ciò che ti vo' dire? Tog. Madonna, no. Alv. Verrai alle cinque ora in casa mia, che ti vo' porre ne le signorie a mezza gamba — et benedictus ventris tui — e con altro utile che non feci l'altr' jeri, nunc et in hora, bada a me, mortis nostrae, non ci pensar più. Amen. Tog. In capo de le fine farò ciò che volete, che merita ogni male lo imbriacone. Alv. E tu savia. Pater noster — verrai vestita da uomo perchè questi palafrenieri — qui es in coelis — fanno di matti scherzi la notte — sanctificetur nomen tuum — e non vorrei che tu scapassi in un trentuno — adveniat regnum tuum — come incappò Angela dal moro, in coelo et in terra. Tog. Oimè, ecco il mio marito. Alv. Non ti perdere ignocca — panem nostrum quotidianum da nobis hodie — etc.

denn in keinem seiner Landsleute war das spekulative Organ so ausgebildet wie in ihm. Er ist einer der Chorführer jener kühnen italischen Denker des 16. Jahrhunderts, welche auf allen Gebieten die Emancipation des Gedankens anstrebten und meistens auch die Märtyrer dieses Strebens wurden. Zu dieser heiligen Schar gehören Bernardino Telesio (1509—1588), Geronimo Cardano (1501—1576), Lucilio Vanini (geb. 1586, verbr. 1619) und Tomaso Campanella (1568—1639), von welchem letzteren besonders zu rühmen ist, daß er sich mit einem Problem, welches auch unsere Zeit so lebhaft aufregt, mit dem Problem einer sozialen Reform angelegentlichst beschäftigte und dessen Lösung in seinem von dichterischer Weltanschauung zeugenden Buch „Der Sonnenstaat“ (civitas solis) versuchte[1]). Den Kampf des freien Wissens gegen Wahnglauben und Geistesdespotie, den diese Männer begonnen, spielte der geistvolle Politiker und Historiker Paolo Sarpi (1552—1623) auf das specielle Gebiet der Befehdung päpstlicher Gewaltanmaßung hinüber und bezeichnete durch sein klassisches Geschichtewerk über das tridentiner Koncil („Istoria del concilio Tridentino“) den Höhepunkt der Geltung, welche sich der reformatorische Geist jener Zeit in Italien zu erringen vermochte. Ein jüngerer Zeitgenosse Sarpi's war Galileo Galilei (1564—1642), der unsterbliche Astronom und Physiker, der mit seinen Enthüllungen der Gesetze des Universums das 17. Jahrhundert so bedeutsam eröffnete. Das berühmte „Eppure si muove!“ welches der müdgehetzte Greis dem durch die Inquisition erzwungenen Widerruf seiner Entdeckungen beigefügt haben soll, gehört zu jenen nicht aktenmäßigen und dennoch weltgeschichtlichen Triumphworten, womit der Geist der Freiheit und des Lichts alle Gewalt und List der Tyrannei zu Schanden macht.

Nochmals auf das italische Drama dieser Periode zurückkommend, müssen wir zum Schluß einer Gattung desselben gedenken, welche mit großem Aufwand dichterischer Kräfte wie scenischen Luxus behandelt wurde. Ich meine das Hirtendrama oder Schäferspiel. Das pastorale Element hatten die Italiener schon mit der provenzalischen Lyrik in ihre Poesie eingeführt und Jacopo Sannazaro (geb. 1458) gab diesem Element durch seinen aus Versen und Prosa gemischten idyllischen Roman „Arkadia“ nationalliterarische Bedeutung. Sannazaro's Arkadia, ein Buch, dessen Popularität sich daraus ermessen läßt, daß es während des 16. Jahrhunderts 60 Auflagen erlebte, gab das Signal zu eifriger Eklogendichterei, die aber nur durch den Umstand, daß aus ihr das Hirtendrama hervorging, der Erwähnung werthgemacht wird. Die Anfänge dieser dramatischen Gattung reichen nun zwar weit hinauf, denn

[1]) Vgl. über die genannten ital. Philosophen: „Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit“ von M. Carriere, 1847. Hier finden sich auch zahlreiche verdeutschte Proben von Bruno's und Campanella's Gedichten.

es finden sich schon in Poliziano's Orfeo starke pastorale Anklänge, allein als das erste regelmäßige Schäferspiel ist „Das Opfer (Sacrificio)" des Agostino Beccari anzusehn, welches 1554 zu Ferrara zum erstenmal aufgeführt wurde. Zur höchsten Ausbildung verhalf dem Hirtendrama Torquato Tasso durch seinen Aminta, der 1572 erschien und in welchem der gefühlvolle Dichter einen wahren Blumenregen lyrischer Empfindungen ausschüttete. Den hinreißendsten Schmelz und Zauber erreichte seine idyllische Lyrik in dem Chorgesang der Hirten vom goldenen Zeitalter, wo —

„In süßen Reigen irrten
Durch Blumengewinde lüstern
Die Amorn, ohne Fackel, ohne Bogen.
Es saßen Nymphen, Hirten
Und mischten kosend Flüstern
In ihr Gespräch, wozwischen Küsse flogen,
Inniglich festgesogen.
Das Mägdlein durfte zeigen
Der frischen Rosen Fülle;
Besorgt um keine Hülle
Ließ sie des Busens herbe Früchte steigen.
Man sah im Bach, im Weiher
Mit der Geliebten scherzend oft den Freier."

Die einfache Idyllik genügte aber in diesen Spielen den Italienern bald nicht mehr. Deßhalb mischte Alvisio Pasqualigo hannswurstige, Christoforo Castelletti heroisch-romantische, Ongaro schifferliche Elemente in das Schäferdrama und Giambattista Guarini (1537—1612) versammelte in seinem berühmten bukolischen Schauspiel „Der treue Schäfer (Pastor fido," deutsch von Müller) antike Mythologie, den Pomp der Romantik, das Pathos der Tragödie, die Intrike des Lustspiels und die pastorale Erotik. Guarini, ein Rival Tasso's, legte es augenscheinlich darauf an, den Aminta desselben zu übertreffen, allein er konnte ihn bloß nachahmen und erreichte ihn nur selten, wie etwa in dem Monolog der Amaryllis (Akt 2, Sc. 5) und in dem Hymnus auf die Liebe am Ende des dritten Akts. Im Hirtendrama verband sich die italische Poesie am entschiedensten mit der Musik, indem die lyrischen Partieen, und deren waren sehr viele, komponirt wurden, und so ward das Schäferschauspiel die Basis der Oper. Mit Anbruch des 17. Jahrhunderts begann die Musik die erste Stelle im Kunstleben Italiens einzunehmen — ein deutliches Zeichen von der Erschlaffung des Volksgeistes — und die Oper wurde demnach ebenso eifrig gepflegt als vom Publikum leidenschaftlich bevorzugt. Wir können uns jedoch nicht mit den Schicksalen dieser dramatischen Gattung befassen und müssen dieselbe, als wesentlich musikalisch, der Geschichte der Musik überlassen.

Die lyrische Poesie des 16. Jahrhunderts angehend, war zwar die Zahl

der italischen Lyriker dieser Periode Legion, allein da die Lyrik ein für allemal in der Manier Petrarca's befangen und diese Nachahmung der Sonette, Canzonen und Madrigale dieses Dichters in Geist und Form stereotyp blieb, so ist darüber nur zu sagen, daß diese Lyrik recht schlagend beweis't, was aus aller Poesie, aus der lyrischen aber hauptsächlich wird, so sie sich von ihrer naturgemäßen Basis, von der naiven Aeußerung des Volkes, vom Volkslied, so gänzlich abwendet, wie es die italische von jeher gethan: eine Sache des Kopfes, des Verstandes nämlich, ein leeres Klingklangspiel mit hergebrachten Floskeln und Formeln, in welches nur hie und da ein auserwählter Geist wahre und tiefe Empfindung zu legen weiß. Man könnte, mit dem Kardinal Pietro Bembo (1470—1547) beginnend, mehrere Seiten mit den Namen italischer Lyriker des 16. Jahrhunderts anfüllen; allein es genügt, die besseren oder, gerechter gesprochen, die unter ihren Landsleuten berühmteren namhaft zu machen, als da sind Baltassare Castiglione (st. 1529), Girolamo Fracostoro (st. 1518), der Erzbischof Giovanni della Casa (st. 1556, berüchtigter Zotenreißer), Annibale Caro (st. 1566), Bernardino Baldi (st. 1617), Claudio Tolommei (st. 1555), Benedetto Varchi (1502—1565, oben unter den Historikern erwähnt), Giambattista Strozzi (st. 1571), Giovanni Guidiccioni (st. 1541), Luigi Alamanni, Francesco Maria Molza (1479—1544) Angelo di Costanzo (1507—1590). Größere Originalität und Kraft, die sich leider vor Petrarca's Ansehen zu sehr demüthigten, besaß die berühmte Gattin des tapferen Feldhauptmanns Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, Vittoria Colonna (1490—1547), deren elegische Poesie durch den Tod ihres Gemahls angeregt wurde und die als Weib und Dichterin von ihren Zeitgenossen hoch gefeiert wurde.[1]) Neben ihr that sich Veronica da Gambara (1435—1500) durch eheliche Liebe und Treue wie durch dichterische Begabung

---

[1]) Besonders von Ariost im 37. Gesange seines Orlando:

„Nur Eine wähl' ich, doch ich wähle diese,
Die selbst verstummen heißt des Neides Toben,
Und keine zürnt mir, wenn ich sie erkiese,
Um, von den andern schweigend, sie zu loben.
Sie hat nicht nur durch ihrer Töne Süße
Sich selber zur Unsterblichkeit erhoben,
Sie ruft auch jeden lebend aus dem Grabe,
Von dem sie spricht, durch ihre holde Gabe.

Vittoria heißt sie und vortrefflich schickt
Der Name sich für sie, die unter Siegen
Geboren ward, die eigner Lorbeer schmückt,
Weil vor und hinter ihr die Siege fliegen.

hervor und als dritte Dichterin glänzt Gaspara Stampa (1524—1554), die Sappho Italiens. Das entschiedenste lyrische Talent von allen war indessen Torquato Tasso, wie er es schon in seinem befreiten Jerusalem und in seinem Aminta herrlich erwiesen. Die Sonette, Canzonen und Madrigale seines Canzoniere („Rime") offenbaren die großen Eigenschaften des Dichters, Glut und Tiefe des Gefühls, erotische und religiöse Innigkeit und ritterlichen Hochsinn überall, wo er sich von dem ankältenden Einfluß der Schule Petrarca's freizuhalten weiß, und so kann man sagen, daß Tasso, wie als Epiker, so auch als Lyriker, die Vollendung und den Schluß der mittelalterlichen Romantik seines Landes bezeichne. Die Lyrik der Italiener des 16. Jahrhunderts nahm schon frühe didaktische und satirische Elemente in sich auf. So geht neben der Erotik in Ariosto's lyrischen Gedichten ein allegorisch-lehrhafter Ton her und in Macchiavelli's Capitoli ruht auf diesem der Hauptakcent. Die eigentliche Didaktik, das beschreibende Lehrgedicht, hatte sich an dem Studium von Virgils Georgica großgenährt und nach diesem Muster schrieb Giovanni Rucellai, den wir früher als Tragiker nannten, sein Lehrgedicht von der Bienenzucht („Le api"), welchem die Italiener im didaktischen Fache nur des vielseitigen Luigi Alamanni Gedicht vom Landbau („Dell' agricoltura") vorziehen. Unter den Vertretern der höhern Satire dieser Periode ist Pietro Nelli hervorzuheben, der den Ariost, Alamanni und andere an satirischer Kraft weit übertraf, während unter den Satirikern der folgenden Periode dem berühmten Maler Salvator Rosa (1615—1675) eine Ehrenstelle gebührt.

In ihr wird Artemisia neu erblickt,
Durch Gattenliebe groß — doch ihr genügen
Kann eines Mannes Prachtbegräbniß nicht,
Sie ruft vielmehr ihn aus dem Grab an's Licht.

Wird Porzia, wird Laodomia,
Argia mit viel andern noch gepriesen,
Wird noch gerühmt Evadne, Arria,
Die sterbend sich dem Gatten treu erwiesen,
Welch einen Ruhm verdient Viktoria?
Denn mochte neunfach ihn der Styx umschließen,
Sie zog den Gatten trotz des Todes Graus
Und trotz der Parzen doch zum Licht heraus.

Konnt' an dem Grab Achilleus' einst Homer
Dem Makedonier seinen Ruhm verleiden,
So würd' er, wenn er lebte, jetzt noch mehr,
Siegreicher Franz Pescara, dich beneiden,
Da solch ein keusches Weib, so hoch und hehr,
Mit dir vereint zu süßen Liebesfreuden,
So hell, wie jener, deine Thaten singt,
So daß dein Nam' in Ewigkeit erklingt."

Dritte Periode der italischen Literatur.

Wir haben die Blüthezeit der italischen Literatur hinter uns und jetzt zunächst von dem Verfall derselben, welchen sie im 17. Jahrhundert erlebte, zu berichten. Der nationale Sinn lebte nur noch in wenigen edleren Herzen, die Masse des Volkes schleppte stumpfsinnig die geistigen Ketten, womit es eine alles höheren Gehaltes bare, in tiefster Entsittlichung schwelgende Kirche belastete, wie die politischen, worein seine zahllosen Tyrannen es schnürten. Gedankenloser Sinnengenuß war die Losung des Italieners und mußte es sein. Die Kunst bequemte sich diesem Zeitgeschmacke und erniedrigte sich dadurch natürlich immer mehr. Die Wissenschaft und Gelehrsamkeit führten in Schulen und Akademien, von denen die florentinische „Della Crusca“ und die römische der „Arkadier“ die berühmtesten waren, ein vegetirendes Dasein und gingen durch Pedanterei und subtile Abgeschmacktheit alles wohlthätigen Einflusses auf Leben und Literatur verlustig. Dem philosophischen Genius Italiens, welcher sich im 16. Jahrhundert in Giordano Bruno und anderen so freiheitheischend geregt, hatte der flammende Holzstoß die Fittige so sehr versengt, daß er sich nie wieder zu kühnem Aufschwung zu erheben vermochte; die kirchlich reformistischen Bestrebungen Sarpi's waren zu vereinzelt und zu sorgfältig umzirkt, als daß sie ihre Wirksamkeit in weitere Kreise hätten ausdehnen können, und was Galilei's große Entdeckungen angeht, so fanden dieselben bekanntlich in Italien nur Verfolgung und mußten erst auswärts eine sichere Stätte suchen, um fruchtbar werden zu können. Die Pflege der Künste war zwar auch im 17. Jahrhundert (Seicento) eine sehr eifrige, denn die politische und moralische Nullität der Nation gab sich gar gerne der süßen Täuschung hin, wenigstens im Reiche des Schönen noch immer die tonangebende Nation Europa's zu sein; allein das ideale Streben und das produktive Feuer der früheren Generation war erloschen. „Alles, bemerkt ein italischer Literarhistoriker, was eine lebhafte Phantasie, eine melodische Sprache und ein üppiges Kolorit leisten konnten, war noch in den Gemälden und Gedichten der Italiener zu finden, aber Energie und Männlichkeit der Empfindung, Kraft und Gedrängtheit der Diktion, Kühnheit und Feuer in der Ausführung hatten mit dem Bewußtsein der Würde und Sicherheit, welche der Genuß bürgerlicher Freiheit gegeben, aufgehört.“ Die echten Quellen der Inspiration waren vertrocknet und so ersetzten die Dichter und Künstler diesen Mangel an wahrem Gefühl durch Affektion und Gezwungenheit, durch geschraubte Bilder und weithergeholte Gegensätze, kurz, durch alle die Fehler, welche die Malerschule Guido Reni's wie die Dichterschule Marini's und überhaupt die Werke der Seicentisti charakterisiren.

Der eigentliche Tonangeber der schwülstigen, süßlichen, hohlen und üppigen Poesie dieser Periode war G i a m b a t t i s t a M a r i n i oder Marino

aus Neapel (1569—1625), der eine Menge von Sonetten, Eklogen und Epigrammen, das erzählende Gedicht „Der Kindermord zu Bethlehem (La strage degli innocenti)" und andere Sachen mehr geschrieben hat, für die italische und auswärtige Literatur des 17. Jahrhunderts jedoch hauptsächlich durch seinen „Adonis (Adone," 20 Gesänge), in welchem er allen Ungeschmack der Zeit vereinigte, wichtig geworden ist. In welche Dichtungsgattung man den Adone eigentlich einreihen soll, ist schwer zu sagen und sogar der weitschichtige Titel eines episch-romantisch-mythologischen Gedichtes reicht für dieses Werk, das die Leidenschaft der Venus für den Adonis zum Gegenstande hat, nicht recht aus. Es ist eine einheitlose, allen ideellen Gehaltes entblößte Aneinanderreihung von Geschichten und Situationen, in denen die Wollust die Hauptrolle spielt. Man muß aber gestehen, daß Marini sein üppiges Thema nicht nur durch sprachlichen Wohllaut einschmeichelnd zu machen, sondern auch mit außerordentlich erfinderischer Phantasie zu variiren wußte, Vorzüge, welche leider durch Ueberladung und Uebertreibung, durch gelehrte Künstelei und pedantische Witzelei und eine gewisse widerliche Sentimentalität, die soweit geht, daß sogar der Eber, welcher den Adonis tödtet, anfangs von dessen Schönheit entzückt und gerührt sich zeigt, allzusehr wieder in Schatten gestellt werden. In Marini's Gedicht schlägt der Ton eleganter, prunkvoller Lyrik vor, wie er besonders durch Guarini herrschend geworden, in dem komischen Epos seines Zeitgenossen Alessandro Tassoni (1565—1635) betitelt „Der geraubte Eimer (Secchia rapita," deutsch von Kritz), verbindet sich dagegen, an die Manier Berni's anknüpfend, die volksmäßige Satire mit der romantischen Epik. Der Gegenstand seines humoristischen Heldengedichts, das seine Werthhaltung als eines klassischen Werkes durch die Italiener vermöge seines gesunden Witzes und seiner schönen Diktion verdient, ist ein Streit, welchen im 13. Jahrhundert die von Modena mit denen von Bologna über den Besitz eines hölzernen Eimers geführt haben sollen. Sämmtliche 12 Gesänge sind voll lokaler Satire und die Tendenz des Ganzen ist wohl keine andere als die Durchhechelung der oft ob Kleinigkeiten entbrannten, unaufhörlichen Kriege der Italiener unter einander, welche so sehr zum Verderben des Landes beitrugen. Zugleich mit Tassoni's Gedicht erschien Francesco Bracciolini's (1566—1645) burleske Epopöe „Die Verspottung der Götter (lo scherno degli Dei)," eine Travestie der antiken Mythologie, die sich meistens in der Sphäre der Gemeinheit und Trivialität hält. Das nämliche Merkmal eignet zwei weiteren, etwas später erschienenen epischen Burlesken, Lorenzo Lippi's „Malmantile racquistato" und Paolo Minucci's „Torracchione desolato," welche die abgebrauchte komische Manier durch Einmischung von Provinzialismen pikanter zu machen suchten. In edlerem Sinne wurde die komische Epopöe behandelt von dem reichbegabten Niccolò Fortiguerra (1674—1735), der die ironische Romantik Ariosto's in seinem Heldengedicht

„Richardett (Ricciardetto," 30 Gesänge, deutsch von Gries) mit Geist, Phantasie und Geschmack erneuerte.

In der Lyrik ahmten die meisten der Seicentisti, die Achillini, Preti, Cassoni, Bruni und andere, die Unnatur ihres Meisters Marini sklavisch nach. Indessen gab sich doch schon zu Anfang des Jahrhunderts eine starke Reaktion gegen das leere Formenspiel der Lyrik der Marinisten kund. Gabriello Chiabrera (1552—1637) verwarf zuerst den petrarcaischen Sonettzwang, verwies auf die antiken Lyriker und verstand es nach Tiraboschi's Zeugniß wie keiner, „in italischen Lauten die Grazien Anakreons oder den kühnen Flug Pindars wiederzugeben." Ihm eiferten Fulvio Testi (1593—1646), wie später Alessandro Guidi (1650—1712) und Carlo Frugoni (1692—1768) mit großem Erfolge nach; aber der Ruhm, der bedeutendste italische Lyriker des 17. Jahrhunderts zu sein, kommt dem hochherzigen Patrioten Vincenzo da Filicaja (1642—1707) aus Florenz zu. Filicaja zeigt sich ebenso sehr von dem geist- und gemüthlosen Getändel emancipirt, welches seit Petrarca die italische Lyrik im Allgemeinen charakterisirte, als er von pedantischer Nachkünstelung der Alten frei ist. Seine Lyrik entquillt wirklich dem Herzen und die einfache, kernige Sprache, in welche er seine männlichen Gedanken hüllt, verstärkt noch den imponirenden Eindruck derselben. Die Italiener der Neuzeit, welche sich um die politische und ethische Wiedergeburt ihres Vaterlandes mühen, sind diesem Dichter den ehrfurchtsvollsten Dank schuldig; denn mitten in der Sklavenhaftigkeit und Verworfenheit des 17. Jahrhunderts erhob er seine tönende Stimme, um seine Landsleute aus dem Rausche der Sinne und Sünde, der sie befangen, zu wecken und ihnen seine schmerz- und zornvolle Begeisterung für das schöne und unglückliche Heimatland einzuflößen. Filicaja hat seine Gedichte unter dem einfachen Titel „Poesie Toscane" gesammelt. Am größten ist er als politischer Dichter. Unter seinen politischen Gesängen befindet sich das berühmte Sonett „Italia! Italia!" nicht nur unzweifelhaft das gediegenste Produkt der italischen Poesie im 17. Jahrhundert, sondern nach meinem Gefühle das edelste Kleinod der italischen Lyrik überhaupt. Selbst ein Byron getraute sich nicht, es zu übertreffen, sondern vermochte es nur zu übersetzen (im Childe Harold, C. 4, St. 42).[1]) Aber Filicaja's kräftiges Beispiel blieb ohne Nacheiferung und in

[1]) „Italia! Italia! O tu cui feo la sorte
Dono infelice di bellezza, ond'hai
Funesta dote d'infiniti guai,
Che in fronte scritti per gran doglia porte.

Deh fossi tu men bella, o almen più forte!
Onde assai più ti paventasse, o assai
T'amasse men chi del tuo bello ai rai
Par, che si strugga, e par ti sfida a morte.

Giambattista Zappi's (1667—1719) Lyrik begegnet uns schon wieder die gewohnte Verweichlichung und Süßlichkeit. [1])

Auf der Bühne gelangte während des 17. Jahrhunderts die Oper nicht allein zu vorwiegender Geltung, sondern zu fast ausschließlicher Herrschaft. Die Musik hatte zwar bisher im italischen Drama überhaupt und in den Schäferspielen, wie in Guarini's Pastor fido, eine große Rolle gespielt, nun aber wurde sie entschieden zur Hauptsache und die Poesie hatte nur noch Worte zu den dramatischen Melodieen herzugeben. In diesem Sinne dichtete Ottavio Rinuccini seine Operntexte „Daphne" und „Eurydice" und seinem Beispiele ahmte Apostolo Zeno (1669—1750) mit großer Gewandtheit nach. Ihn verdunkelte Pietro Metastasio (eigtl. Trapassi, 1698—1782), ein durch und durch musikalischer Poet, der in seinen 28 Melodramen dem melodischen Schmelz des italischen Idioms zum höchsten Triumphe verholfen hat. Er war der gefeiertste italische Dichter seiner Zeit und gilt seinen Landsleuten auch jetzt noch für klassisch, allein wir dürfen uns dadurch über seinen wahren Werth nicht beirren lassen. Sein eins und alles ist die unvergleichlich an-

---

Chè giù dall' Alpi non vedrei torrenti
Scender d'armati, nè de sangue tinta
Bever l'onda del Po Gallici armenti.

Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
Pugnar col braccio di straniere genti,
Per servir sempre, o vincitrice o vinta."

Nicht bald hat sich Gries im Verdeutschen südlicher Poesie so meisterlich erwiesen, als er es durch die nachstehende Uebersetzung des köstlichen Sonetts gethan.

„Italia! o du, auf deren Auen
Der Himmel goß unsel'ger Schönheit Spenden,
So dir gebracht als Mitgift Leid ohn' Enden,
Das klar geschrieben steht ob deinen Brauen.

Möcht' ich dich minder schön und stärker schauen!
Damit mehr Furcht und minder Lieb' empfänden
Die, so nach deinem Reiz sich schmachtend wenden
Und dennoch dich bedroh'n mit Todesgrauen.

Nicht strömen säh' ich von den Alpen weiter
Bewaffnet Volk, nicht mit den blut'gen Wogen
Des Po sich tränken Galliens Roß und Reiter;

Noch säh' ich dich, mit fremder Wehr umzogen,
Krieg führen durch den Arm ausländ'scher Streiter,
Stets, siegend und besiegt, in's Joch gebogen."

[1]) Von edlerem Schlage sind die Gedichte von Zappi's Gattin, der um ihrer Schönheit willen gefeierten Faustina Maratti.

muthige Sprache, die schmelzend weiche Form, welche sich den Noten des Komponisten buhlerisch anschmiegt. Im übrigen wird jedermann Schlegel'n rechtgeben, wenn er dem Metastasio zuschreibt „glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe, prosaische Gesinnungen und Gedanken, Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittlichkeit; denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede." Zu diesen von Schlegel gerügten Fehlern kommt dann noch die Verbrauchtheit der Situationen und Charaktere und die Unwahrscheinlichkeit der Handlung. Metastasio war der Vollender der ernsten oder heroischen, tragischen Oper (Opera eroica, sera); ein Nachfolger in seinem Amte als Hofdichter zu Wien, Giambattista Casti (1721—1803) widmete seine Kräfte anfangs der komischen Oper (Opera buffa), hat jedoch literarische Bedeutung erst später durch seine in Ottaven verfaßten „Galanten Novellen (novelle galanti"), und sein satirisches Thierepos „Die redenden Thiere (gli animali parlanti," deutsch von Stiegler) erworben. Ersteres Werk reproducirt noch einmal die ganze Zügellosigkeit der italischen Novellistik und fordert von dem Höhepunkt der Frivolität des 18. Jahrhunderts herab die Menschen zu muthwilligem, aber wohl motivirtem Gelächter über die Tragikomödie des Lebens auf. Auch die „redenden Thiere" sind ein sprechendes Zeugniß von der gränzenlosen Libertinage jener Zeit, enthalten aber dabei die feinsten Beobachtungen über das Hof- und Staatsleben und eine scharfe satirische Kritik der politischen und sozialen Ideen und Zustände.

Das höhere Lustspiel war seit Macchiavelli und Peter dem Aretiner immer mehr verfallen und kam, durch die spanisirenden und französirenden Bestrebungen der Della Porta (st. 1715), Gigli (st. 1721), Fagiulo (st. 1742) und Chiari (st. 1787) wenig gefördert, erst wieder zu scenischer und literarischer Geltung, als sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts Carlo Goldoni (1707—1793) seiner annahm. Die Italiener verehren ihn mit Grund als ihren Molière, als den Schöpfer oder wenigstens Vollender ihres Charakterlustspiels („Commedia di carattere"), nennen ihn mit dankbarer Emphase „il gran Goldoni," bewundern die Leichtigkeit und Raschheit seiner Produktion, die sich in mehr als 120 Komödien bewährte, seine echtkomische Ader, seinen attischen Witz, seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, seine vielseitige, naturgemäße Charakterzeichnung und rechnen ihm überdies den Umstand hoch an, daß es ihm gelungen, nationalen Gehalt mit kunstmäßiger Form zu verbinden. Goldoni's außerordentliche Popularität reizte den Venetianer Carlo Gozzi (1718—1802) zu dramatischer Nebenbuhlerschaft. Ueberzeugt, mit Goldoni im Charakterlustspiel nicht wetteifern zu können, setzte er alles daran, die altnationale Commedia dell' arte wieder ins Leben zu rufen. Wohlbekannt mit der Vorliebe seiner Landsleute für Phantastik aller Art, griff er zu den wunderreichsten Stoffen und formte seine Farcen und

Maskenspiele („das blaue Ungeheuer,“ „der grüne Vogel,“ „die Liebschaft der drei Orangen“ u. dgl. m.) gleicherweise aus orientalischen Feenmärchen wie aus den burlesken Traditionen der alten Volkskomödie. Es gelang Gozzi auch wirklich, die Lustspiele Goldoni's für eine Zeit lang von der Bühne zu verdrängen, aber für die Dauer vermochten seine Sachen („Fiabe,“ Märchen nannte er sie) das Publikum nicht zu befriedigen, und während jetzt die entartete Commedia dell' arte nur noch in den kleinen Volkstheatern zu Neapel, Florenz, Turin und Venedig ein rohes und unbeachtetes Leben hinfristet, sind die Italiener mit neuer Liebe zum Goldoni zurückgekehrt.

Die Tragik Italiens beherrschte während des 18. Jahrhunderts die Nachahmung der französischen Tragödie und sämmtliche Versuche dieser Nachahmung, selbst die gerühmte „Merope“ des Scipio Maffei (st. 1755) nicht ausgenommen, lassen äußerst nüchtern und kalt. Einen neuen Aufschwung nahm aber das tragische Spiel durch Vittorio Alfieri (1749—1803), dessen republikanische Feuerseele es unternahm, mit der Bühne zugleich den Staat zu reformiren und durch seine strengen und hochsinnigen Trauerspiele, deren er 21 dichtete, seine erschlafften Landsleute zur Wiedereroberung der alten Kraft, Größe und Freiheit anzuspornen. Dieser große Mensch [1]) stand weit mehr

[1]) Er hat eine bis auf die letzten 5 Monate vor seinem Tode fortgeführte Selbstbiographie hinterlassen: — „Vita di V. A. scritta da esso,“ zuerst gedruckt in den Opere posthume“ 1804 (eine Verdeutschung erschien 1812). Die erste Ausgabe der alfierischen „Tragedie“ war die von 1783; dann folgte eine vollständigere in 6 Bänden 1788—89. Vortretend an Bedeutung unter den Trauerspielen sind „Filippo,“ „Antigone,“ „Virginia,“ „Agamemnone,“ „Oreste,“ „Saul,“ „Mirra,“ „Merope.“ Ganz erfolglos hat sich Alfieri als Lustspieldichter versucht. Eigenthümlich sind seine Strafsonette, welche er unter dem Titel „Misogallo“ gegen die Franzosen schleuderte, nachdem er, i. J. 1792 vor dem Losbruche der Septembergräuel mühsam aus Paris entkommen, in seinen auf die französische Revolution gesetzten Hoffnungen sich getäuscht sah. Eine vollständige Ausgabe der „Opere“ des Dichters erschien zu Pisa in 22 Bänden 1805—15. Das Beste, was über Alfieri geschrieben worden, ist Centofanti's Aufsatz „Sulla vita e sulle opere di V. A.“ 1842; dann das 34. bis 36. Kapitel in Villemains „Tableau de la littérature du XVIIIme siècle“ und endlich die den Dichter betreffenden Abschnitte in A. von Reumonts fleißigem und geistvollem Buch: „Die Gräfin von Albany,“ 1860. Das Verhältniß zu dieser Frau, Luise von Stolberg, verheiratet an den „Prätendenten“ Karl Eduard Stuart, welcher sich zu Tode soff, war der Lichtpunkt in Alfieri's Dasein, welches, wie — mit verschwindend wenigen Ausnahmen — das aller wahrhaft großen und guten Menschen, kein glückliches war. Metze Fortuna gesellt sich nur zu Ihresgleichen. Auf die Rückseite seines von Fabre gemalten Portraits hat Italiens größter Tragiker sein berühmtes Sonett „Sublime specchio di veraci detti“ geschrieben, worin er so sich schilderte: —

„Erhabner Spiegel du wahrhaft'ger Kunde,
Der, wie an Leib' und Seel' ich bin, mir zeigt!
Spärlich das blonde Haar um Stirnesrunde,
Lang die Gestalt, das Haupt herabgeneigt;

unter dem Einfluß politischer als poetischer Inspiration; wir begegnen in seinen Trauerspielen (metrisch verdeutscht von Rehfues, in einer Auswahl von Lüdemann) überall demselben spröden und lakonischen Geiste, welcher das Buch „Von der Tyrannei" schrieb. Entrüstet über die Verweichlichung der Gemüther, welche durch Dichter wie Metastasio gefördert wurde, verschmähte Alfieri die bestechenden und verlockenden poetischen Mittel, womit der liebeschmachtende wiener Hofpoet so große Wirkung hervorzubringen gewußt hatte. Der weibischen Liebessiechheit und thränenseligen Rührung der Charaktere Metastasio's setzte er Personen von römischer Herbigkeit und katonischem Stoicismus entgegen, der faltenreichen, prunkmanteligen Form den knappgeschürzten Lakonismus seiner tapfern Sprache, der musikalischen Zerflossenheit skulpturmäßige Strenge und Bestimmtheit. Seine Poesie ist in Wahrheit Bildhauerarbeit und es ist merkwürdig, wie durch und durch unmusikalisch dieser Italiener war, wie sehr er von dem weiblichen Naturell seiner Landsleute eine Ausnahme machte. Aber zur Poesie gehören schlechterdings Töne, Farben, Blüthen und Düfte und das gänzliche Verschmähen derselben hat sich an Alfieri bitter gerächt. Die Grazien haben ihm beleidigt den Rücken gewandt, seine Dramen sind hart, trocken, abstrakt; es sind Nächte voll Schrecken ohne irgend ein milderndes Licht, schneidende Dissonanzen ohne irgend einen versöhnenden Akkord. In seiner anatomischen Zergliederung der Leidenschaften oder vielmehr der zwei einzigen Leidenschaften, die er kennt, des Freiheitsdurstes und der Unterjochungslust, reiht er eine geistige Marter an die andere und gestattet dem Herzen keinen Augenblick hoffendes Aufathmen oder Ruhe. Selten, höchst selten läßt er demselben ein zärtliches Wort, einen klagenden Laut entschlüpfen. Er foltert es unerbittlich und läßt es in düsterer Verzweiflung brechen oder in stoischer Resignation stillstehen. Seine Fehler springen uns frappant in die Augen, wenn wir seinen „Filippo" mit dem „Don Carlos" unseres Schiller vergleichen. Der deutsche Dichter hat aus diesem Stoff ein Hoheslied der Freiheitsbegeisterung geschaffen, aus welchem die edelste Humanität klingt und duftet, der italische dagegen eine trockene und finstere Staatsaktion. Schillers Stück hinterläßt den erhebenden Eindruck, daß dem Guten und Schönen selbst

---

Der Körper leicht gebaut auf schlankem Grunde,
Das Auge blau, die Nase grad', gebleicht
Die Haut, die Zähne fein in schönem Munde;
Blasser als auf den Thron ein König steigt.
Erst hart und herb, bereit doch zur Versöhnung;
Verstand und Herz in Fehde des Gebietes;
Stets zornig, nicht böswill'ger Angewöhnung.
Meist traurig, doch laß froh ich auch mich gehen;
Bald glaub' ich mich Achill und bald Thersites.
Mensch, bist du groß? gemein? Stirb, um's zu sehen!"

in seinem Untergange der ideale Sieg über das Böse verbleibe, Alfieri's Tragödie hingegen zwingt uns die trostlos bittere und niederschmetternde Ueberzeugung auf, daß das Edle und Liebenswürdige nur da sei, um der Bosheit zum Opfer zu fallen. Indessen muß gesagt werden, daß einige Scenen in diesem Drama Alfieri's in ihrer lakonischen Kraft mit zu dem Furchtbarsten gehören, was die tragische Poesie jemals hervorgebracht hat.[1])

Das Erwachen eines besseren Geistes in Italien, welches sich in Alfieri kundgab, läßt sich noch in mehreren Dichtern zu Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich wahrnehmen. So höchst erfreulich in Giuseppe Parini (1729—1799), der in seinem geistvollen Gedicht „Der Tag (il giorno)," welches die Lebensweise der vornehmen Welt darstellt, die Ursachen und Wirkungen der moralischen Versunkenheit und der politischen Nullität seiner Landsleute satirisch aufzeigte und durch seine feine und witzige Sittenmalerei nicht wenig dazu beitrug, die italische Gesellschaft aus ihrer üppigen Selbstvergessenheit aufzurütteln.[2]) Ehrenvolle Erwähnung verdienen auch Melchiore Cesarotti (1730—1808), weniger um seiner selbstständigen Produkte als um seiner meisterlichen Uebersetzung des Ossian willen, und der Sizilianer Giovanni Meli (1740—1815), welchen ein Landsmann „l'onor di Sicilia" genannt hat und dessen Lieder im sizilischen Dialekt (deutsch von Gregorovius) voll von Frische und Süßigkeit sind. Gio-

---

[1]) Zu diesen Scenen gehört besonders jene, wo König Philipp seinen Vertrauten Gomez auffordert, die Königin und seinen Sohn Carlos während einer Unterredung mit ihnen zu beobachten, dann diese Unterredung mit ihnen selbst, wo der Tyrann mit satanischer Schlauheit die Gefühle der Liebenden stachelt, sich zu verrathen, endlich die in drei Verse zusammengedrängte Verständigung zwischen Philipp und Gomez, nachdem jener Frau und Sohn scheinbar gütig entlassen hat:

Fil. Udisti?
Gom. Udii.
Fil. Vedisti?
Gom. Io vidi.
Fil. Oh rabbia!
Dunque il sospetto? —
Gom. È omai certezza —
Fil. E inulto
Filippo è ancor?
Gom. Pensa —
Fil. Pensai. Mi segni.

[2]) „Höchst ehrwürdig und groß zeigt Dante des alten Italiens
Bild und das mittlere zeigt lieblich und schön Ariost;
Aber du maltest das neue, Parini! Wie sehr es gesunken,
Zeigt dein spielender, dein feiner und beißender Spott.
Dient es zum Vorwurf dir, daß dein Jahrhundert so klein war?
Eher zum Lobe! Du warst wirklicher Dichter der Zeit." Platen.

vanni Pindemonte's (1751—1812) Trauerspiele, besonders seine „Ginevra di Scozia," ernteten bei ihrem Erscheinen großen Beifall, sind jetzt aber so ziemlich verschollen und nur noch durch den Umstand merkwürdig, daß in denselben zuerst ein bescheidener Versuch gemacht wurde, von dem Regelzwang der französischen Dramatik Umgang zu nehmen. Ippolitto Pindemonte (1753—1828), des Vorigen jüngerer Bruder, zeichnete sich durch zarte, innige und für einen Italiener auffallend schwärmerisch und melancholisch gefärbte Lyrik aus, die sich mit Vorliebe auf dem Boden der Naturschilderung bewegte, deren sanfte, idyllische Klänge jedoch unter dem Kampflärm einer so bewegten Zeit meist ungehört verhallten. Er hat auch ein Trauerspiel geschrieben, dessen Held der deutsche Hermann ist. In Alfieri's Geiste sind die Tragödieen Vincenzo Monti's (1754—1828) gedichtet, allein nicht das Herz, sondern nur der Kopf hat sie der Hand diktirt. Denn Monti war weit entfernt, die stolze Republikanergesinnung Alfieri's zu theilen. Sein Genie bewahrte ihn nicht vor Feilheit und er trieb mit seinen Dichtergaben Schacher. Erst schrieb er, veranlaßt durch die Ermordung des Gesandten der französischen Republik durch den römischen Pöbel, im Dienst und zu Gunsten des Papstes das gegen den Geist der französischen Revolution gerichtete Gedicht „Basvilliana," dann lief er zu den lombardischen Republikanern über, hierauf speichelleckte er als Hofpoet Napoleons und nach dessen Sturz sang er den östreichischen Kaiser lobpreisend an. Von seinen zahlreichen Werken kommt der in Terzinen geschriebenen Basvilliana der Preis zu; denn dieses, von des Dichters begeisterter Liebe für Dante's göttliche Komödie zeugende Gedicht zieht, wenn auch als Ganzes verfehlt und unwahr, durch zahlreiche erhabene, glut- und phantasievolle Einzelnheiten vor allen übrigen an. Ein weit ernsteres und edleres Streben lebte und wirkte in Ugo Foscolo (1773—1827), der mit zu den bedeutendsten Vorkämpfern von Italiens nationaler Wiedergeburt gehört. Als Tragiker, als welcher er zuerst auftrat, unbedeutend, erregte er durch seinen Roman „Briefe zweier Liebenden (Lettere di due amanti)," welchen er später umgearbeitet unter dem Titel „Letzte Briefe des Jacopo Ortis (Ultime lettere di Jacopo Ortis)" herausgab, großes Aufsehen, wie nicht minder durch sein didaktisches Gedicht „Von den Gräbern (dei sepolcri," deutsch von Hilscher). Das erstere Werk ist der italische Werther, indem der Held deutsche Sentimentalität mit italischem Patriotismus vereinigt und an beiden zu Grunde geht; das zweite verfolgt einen hohen Ideengang und spricht strafende Wahrheiten aus, leidet aber an gekünstelter Gedrängtheit und Dunkelheit. [1])

[1]) Von Foscolo besitzen wir als Seitenstück zu der oben citirten Selbstzeichnung von Alfieri ebenfalls eine solche in einem Sonett, welches in Witte's Uebersetzung so lautet: —

„Mir furchte sich die Stirn noch vor der Zeit;
Das Haar ist blond, die Wange eingefallen,

Die italische Historik des 17. Jahrhunderts ist von geringer Bedeutung und nur etwa Catarino Davila, der übrigens einen ausländischen Stoff behandelte, nämlich die bürgerlichen Kriege Frankreichs von 1559 bis 1598, ist als ehrenwerther Vertreter derselben aufzuführen. Die Nationalgeschichte blieb von Guicciardini an verwaist; bis im 18. Jahrhundert der treffliche Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) sich ihrer annahm. Mit unsäglichem Fleiße sammelte, sichtete und registrirte er die Materialien zu einer Gesammtgeschichte Italiens („Antiquitates Italicae medii aevi" — „Rerum Italicarum scriptores") und schrieb dann, durch solche Studien befähigt, seine „italischen Annalen (Annali d'Italia dal principio dell' era volgare fino al anno 1749)." Sein Altersgenosse, der freimüthige Pietro Giannone (geb. 1676), der als Gefangener der Inquisition in einem Kerker Turins starb, legte in seiner Geschichte Neapels („Storia civile del regno di Napoli") den Hauptaccent auf die Befehdung kirchlicher Tyrannei und Verdummung und ein jüngerer Zeitgenosse von beiden, Girolamo Tiraboschi (1731—1794), unterwarf in seinem großen literar-historischen Werke („Storia della letteratura Italiana") die Geistesthaten seiner Landsleute einer ebenso gründlichen als scharfsinnigen Untersuchung. Die Geschichte Italiens im Zeitalter der Revolution schrieb sodann Carlo Giuseppe Guglielmo Botta („Storia d'Italia dal 1789—1814"), welcher später Guicciardini's Geschichtebücher fortsetzte und so eine allgemeine Geschichte seines Vaterlandes vom Jahre 1490 an lieferte, deren Schluß sein erstgenanntes Werk ausmacht und in welcher er bei jeder Gelegenheit die patriotische Mahnung anbrachte, daß Italiens Wiedergeburt nicht dem Auslande, weder den Oestreichern noch den Franzosen, weder den Engländern noch den Russen anheimgegeben sei, sondern einzig und allein auf der Ermannung und Einigung der eigenen Söhne des Landes beruhe.

Das Auge scharf, die Lippen wie Korallen,
Das Haupt gesenkt, Hals schlank, Brustkasten weit.
Die Glieder ebenmäßig, schlicht das Kleid,
Im Denken rasch, in Gang, That, Zorneswallen,
Verschwenderisch, doch mäßig, freundlich allen;
Die Welt, die mir verleidet, beut mir Leid.
An Worten kühn, an Thaten kühner, bin ich
Nachdenklich immer, einsam oft und trübe,
Unruhig, leicht erregbar, eigensinnig.
An Lastern reich und Eigenschaften, habe
Ich Sinn für Recht und folge doch dem Triebe;
So Ruh' als Ruhm erwartet mich im Grabe."

Vierte Periode der italischen Literatur.

Filicaja, Alfieri, Parini, Foscolo und ihre Gesinnungsgenossen unter den Dichtern und Gelehrten Italiens hatten alles daran gesetzt, ihre Landsleute zum Bewußtsein ihrer schmachvollen Lage zu bringen, und es war ihnen gelungen, in allen edleren Gemüthern die Sehnsucht nach besseren sittlichen und politischen Zuständen zu entfachen. Die französische Revolution, die von allen unterdrückten Völkern so heiß bewillkommt ward, schien die Wünsche dieser Sehnsucht verwirklichen zu wollen; aber bald mußten die Italiener, welche sich mit Begeisterung in die neue Bewegung geworfen hatten, erkennen, daß es den Franzosen nur um Eroberung zu thun sei, und Napoleons Herrschaft benahm ihnen dann vollends jede Illusion. Nach dem Sturze des großen Schlachtenmeisters lastete die Restauration, wie auf dem ganzen Kontinente, so auch auf Italien mit furchtbarer Härte und die Tyrannen des Landes führten mit Hilfe östreichischer Bajonnette alle die alten Mißbräuche in dasselbe zurück. Indessen ging der Same, den das achtzehnte Jahrhundert gestreut, nicht verloren, und wenn auch die Karbonari-Verschwörungen, die Aufstände von 1820 mißglückten und im Blute der Patrioten erstickt wurden, so wirkten die Ideen, welche ihnen zu Grunde gelegen, dennoch im stillen fort und bereiteten allmälig den nationalen Aufschwung vor, welchen die Italiener vom Jahre 1830 an unleugbar genommen haben. Die Literatur hat daran den größten Antheil; denn wie sie durch ihre Hingebung an das Ausland und dessen Muster in früherer Zeit zum Untergange der Unabhängigkeit und Würde Italiens wesentlich mitgewirkt hatte, so betrachtete sie es später als ihre heilige Pflicht, diese Schuld durch Erhebung der Gemüther, durch Weckung des Nationalsinns zu sühnen. Die Fesseln, welche ein Volk Jahrhunderte hindurch getragen hat, sind jedoch nicht plötzlich abzuschütteln und so sehen wir auch die italische Literatur der Gegenwart noch immer vom Ausland und dessen literarischen Richtungen abhängig; allein das redliche Bestreben, die fremden Formen mit nationalem Gehalt zu erfüllen, muß ihr durchaus zuerkannt werden.

Die Revolutionsperiode hatte die schlummernden Geister aufgestört, die erschlafften Gemüther gestählt. Unbestimmten Hoffnungen und Erwartungen gesellte sich allmälig die Einsicht, daß vieles zu thun sei, bevor an die Realisirung derselben gedacht werden könnte. Die Italiener begannen zu lernen und zu forschen. Eine Umbildung des Geschmackes bahnte sich an; man brach mit der Klassik, verwarf Aristoteles und Boileau, kehrte sich ab von der Weichlichkeit und Charakterlosigkeit Petrarca's und Metastasio's und zollte der Mannhaftigkeit Alfieri's Ehrerbietung. Die Bekanntschaft mit der deutschen und englischen Romantik verwies die Italiener auf ihr Mittelalter, dessen literarische Schätze jetzt mit eifrigster Pietät ausgegraben wurden. Vor allen

war es Dante, welchem sich die Begeisterung einer enthusiastischen Jugend zuwandte; denn die göttliche Komödie ist nicht nur das Centrum der Romantik, wie sie Schlegel nannte, sondern auch ein Kodex italischen Patriotismus. Als solcher erregte sie den Genius von Giacomo Leopardi (1798—1837), dessen „Gesänge (Canti" 1831, deutsch von Kannegießer, vollständiger und vorzüglich von Hamerling, auch von Brandes) die edelste Frucht der italischen Lyrik neuester Zeit sind. In Dante's Geist und in der einfach schönen Sprache Filicaja's stimmte er die Wehklage über Italien an:

„Mein Vaterland! Die Mauern und die Bogen,
Die Säulen und die Bilder und die Thürme
Seh' ich aus Vätertagen;
Doch nichts vom Ruhm der Väter,
Vom Waffenglanze nichts, mit dem sie zogen
Voll Siegsbegier ins Feld der Schlachtenstürme.
Ich seh' dich Brust und Stirne wehrlos tragen,
Italia! Weh' der Wunden,
Des Bluts, der Blässe! So muß ich dich schauen,
Du wunderholdes Weib? Himmel und Erde
Frag' ich zu allen Stunden:
Wer brachte sie so weit? Und größ'res Grauen
Erweckt, daß ihre Arme
Gefesselt, daß einsam auf nackter Erde
Sie kauert, schleierlos, mit wirren Haaren,
Das Haupt in tiefem Harme
Gesunken bis an's Knie, das Aug' voll Thränen.
War's List, war es Verrath, was dir entwunden
Den Herrschermantel? War's Gewalt? Vom Haupte
Wer riß dir freventlich die goldnen Binden?
Wie bist du, wann, du Hehre,
Von solcher Höh' so tief herabgesunken?
Ist denn der Deinen keiner mehr zu finden,
Der dich vertheidigt? Waffen! Gebt mir Waffen!
Will kämpfen, streiten, fallen ich, der Eine!
Nur wecke sprühend, wie mit Feuerfunken,
Mein Blutstrom die italische Gemeine!"

Diese Verse sind Leopardi's Canto an Italien (All' Italia) entnommen, welcher 1818 zugleich mit dem Gedicht über ein dem Dante zu errichtendes Denkmal zuerst erschien und den gewaltigsten Eindruck hervorbrachte, indem er den Italienern die Gewißheit gab, daß der Geist, welcher dereinst Dante's patriotisches Herz beseelt hatte, unter ihnen noch nicht erloschen sei. Das grambvolle Zürnen des Dichters über die Schwäche und Zerrissenheit seines Heimatlandes, über die Trägheit und Entnervung seiner Zeitgenossen, verbunden mit dem Stolze der Erinnerung an eine ruhmreiche Vergangenheit, hat dann seinen vollendetsten Ausdruck erreicht in dem Canto „an Angelo Mai, als er Cicero's

Bücher de republica aufgefunden hatte." Hier verklärt die Begeisterung die männliche Thräne der Entrüstung im Auge Leopardi's und sein Gesang schwebt adlergleich majestätischen Fluges einher, an Gedankenschwung und edler Einfachheit den schönsten Hymnen Pindars gleich. Nicht weniger ergreifend ist des Dichters Canto „auf die Hochzeit seiner Schwester Paolina," ein wahrhaft erhabener Mahnruf an die Frauen Italiens, ihre Macht über die Männer nicht zur Entnervung, sondern zur Rettung und Stärkung des Vaterlandes zu benützen.[1]) Aber nie kann sich Leopardi zu lebensfreudiger Hoffnung erheben. Wie sein eigenes Dasein nur ein verzehrender Schmerz war, wie ihn

„Der Schlaf voll ängstlich wilder Träume, den
Wir Leben nennen" —

peinigte, so strömen seine Gesänge eine düstere Schwermuth aus; sie variiren nicht nur in so tiefmelancholischen wie „Die Erinnerungen" und „Monduntergang," sondern durchgängig das uralte und ewigjunge trostlose Thema, daß leben leiden sei und unser Dasein nur ein „nutzlos Elend."[2]) Zuletzt lief diese Schwermuth in offenkundige Verzweifelung aus, wie insbesondere die schreckliche Strophe „An sich selbst" darthut.[3]) Was Leopardi's Form angeht,

---

[1]) . . . . „O spose,
O virginette, a voi
Chi de' perigli è schivo, è quei che indegno
E della patria e che sue brame e suoi
Volgari affetti in loco pose,
Odio mova e disdegno;
Se nel femmineo core
D'uomini ardea, non di sanciulle, amore."

[2]) . . . . . „Fantasmi, intendo,
Son la gloria e l'onor; diletti e beni
Mero desio; non ha la vita un frutto,
Inutile miseria."

[3]) „Nun wirst du ruh'n für immer,
Du müdes Herz. Hin ist der Wahn, der letzte,
Den ewig ich geglaubt. Er ist zerronnen!
Es schwand für holden Trug mir
Der Wunsch sogar, nicht bloß die Hoffnung. Ruhe
Nun aus für immer! Lange
Genug hast du gepocht. Nichts lebt, das würdig
Wär' deiner Regungen, und keinen Seufzer
Vereint die Erde. Bittre Langeweile
Ist unser Sein und Koth die Welt — nichts andres!
Beruhige dich! Laß diese
Verzweiflung sein die letzte. Kein Geschenk hat
Für uns das Schicksal als den Tod. Verachte
Dich die Natur, die dunkle,
Gewalt, die schnöd' uns quält, im Dunkel herrschend,
Und des Weltalls gränzenlose Nichtigkeit!"

so war er noch durchaus „Klassiker," aber im besten Sinne; denn seine vo kommen antike Seele, sein mit hellenischer Weisheit und römischem Repu kanismus aufgenährter Geist mußten zu ihren Ergüssen jede andere Form ve schmähen außer der allereinfachsten, welche äußerlichen Schmuck als überflüss betrachtet, den nationalen Reim, als ein unumgängliches Zugeständniß, we nur zuläßt denn sucht und die Ideen plastisch hervortreten läßt.

Einen anderen Geist und eine andere Form nehmen wir an den Di tungen von Alessandro Manzoni (geb. 1784) wahr, dem Chorführ der italischen Neuromantiker. Manzoni ist vor allem Christ und gläubig Katholik, wie er denn auch seine Laufbahn mit religiösen Liedern („Inni sacri" begonnen hat, und ebenso wesentlich Italiener und Romantiker wie durch de gläubig katholischen Grundzug seiner Dichtungen ist er es auch durch die ga und gar malerische und musikalische Form derselben. Der Ruhm, der ih als Lyriker zukommt, daß er nämlich an die Stelle der herkömmlichen Rheto und Deklamation Gefühlsinnigkeit und wahre, warme, klar quillende Empfin dung gesetzt habe, gebührt ihm nicht minder als Tragiker. Seine zwei Trauer spiele „Il conte di Carmognola" und „L'Adelchi" haben der kanonische Geltung der pseudo-klassischen Dramatik ein Ende gemacht und durch ihre nationalen Inhalt sowohl als ihre freiere Form nachhaltig und wohlthätig auf die zeitgenössische Literatur seines Landes eingewirkt. Ihr dichterische Werth beruht jedoch hauptsächlich auf ihren lyrischen Partieen, auf den Chören, in welchen, wie in seiner berühmten Ode auf Napoleons Tod („Il cinque Maggio") Manzoni's Lyrik prächtig und machtvoll auftönt.[1]) Sein historischer Roman „Die Verlobten (i promessi sposi," deutsch von Bülow, von Leßmann, von Fink, von Schröder) hat zwar in Italien und Deutschland vermöge schöner Einzelnheiten, die einem Dichter ersten Ranges zur Ehre gereichen würden, viele Verehrer gefunden, ist aber im Grunde ein unbehülfliches und zerbröckeltes Werk, das, eine Frucht der Nachahmung Walter Scotts, dessen historische

---

[1]) Besonders in diesen Strophen: —

„Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Mansanare al Reno,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall' uno all' altro mar."

— — — — — —

„Ei si nomò: due secoli
L'un contro l'altro armato
Sommessi a Lui si volsero
Come aspettando il fato:
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor."

Romandichtung von den italischen Romantikern mit Begierde ergriffen wurde, im Ganzen sein Vorbild keineswegs erreicht. An Umfang des Talents, besonders an dramatischem Nerv, wird Manzoni übertroffen von Giovanni Battista Niccolini (1786—1861), dessen Erstlingstragödieen („Polixena," „Ino e Themisto," „Medea") sich streng an die Form Alfieri's hielten, der aber später dem romantischen Geiste die geziemenden Einräumungen machte und vermöge seiner Trauerspiele „Antonio Foscarini," „Giovanni da Procida," „Arnaldo da Brescia," „Lodovico Moro," „Filippo Strozzi" als der gediegenste Repräsentant nationaler Tragik im neuzeitlichen Italien zu begrüßen ist. Sein Arnaldo insbesondere ist ein Werk großartigsten Stils und gewährt durch die patriotische Energie, von welcher es erfüllt ist, den wohlthuendsten Eindruck. Weicher und lyrischer zeigt sich Silvio Pellico (geb. 1789), dessen um seiner Vaterlandsliebe willen erduldete Leiden in den Kerkern des Spielbergs durch sein Buch „Le mie prigioni" in aller Welt bekannt wurden. Pellico ist eine durchaus elegische Natur, auch in seinen Trauerspielen, von welchen „Francesca da Rimini" durch den rührenden Stoff und die Zartheit und Innigkeit der Behandlung ein Lieblingsstück der Italiener wurde, wie es überhaupt das Beste ist, was er gedichtet hat. Von sonstigen Dramatikern sind zu nennen Ventignano, Marenco, Sgricci, der seine Tragödieen improvisirte, die Lustspieldichter Giraud, Nota, Rosini, welche Goldoni's Manier huldigten, der Librettodichter Romani, der in Metastasio's Fußtapfen trat, und neuestens mit größerem Erfolg als die genannten der Komöde Tommaso Gherardi del Testa („Teatro comico," 1857—58). Unter den Lyrikern wurden außer den bisher genannten Poeten in weitern Kreisen bekannt Jacopo Vittorelli, Ricci, Andrea Maffei, Tommaseo, Cantu, Borghi, Emiliani, Montanari, Sterbini, Costa, Mazza, Muzzarelli, Bondi, Rieri, Arici, Erico, Rosetti, die berühmte Improvisatrice Rosa Taddei, Teresa Bandettini und andere. Das stereotype Sonettelirlarum klingelte zwar noch vielfach in den Versen dieser Lyriker, daneben aber hat bei vielen denn doch ein edlerer Sinn platzgegriffen und sie Lieder gelehrt, die von rührender Theilnahme an dem Unglück ihres Vaterlandes und von Hoffnungen und Wünschen für dessen Befreiung widertönen. Als der bedeutendste italische Sonettist des 19. Jahrhunderts dürfte ohne Widerrede zu bezeichnen sein der Römer Giuseppe Belli (1791—1863), welcher in den vielen Hunderten seiner im römischen Dialekte geschriebenen Sonette die Volkszustände seines Heimatlandes mit schalkhafter Ironie beleuchtet und mit ätzender Satirik das Pfaffenthum gebrandmarkt hat.

Das junge Geschlecht der Romantiker baute indessen mit Vorliebe das Feld der poetischen Erzählung und des historischen Romans an. In ersterer leisteten Grossi („Ildegonda"), Sestini („La Pia"), Prati („Esmenegarda") und Berchet („Parga," dann ges. „Romanze" und „Le Fan-

tasie," deutsch von Passarge) Vortreffliches und die zwei letztgenannten haben außerdem, wie auch Carrér und Carcano, sehr schöne Romanzen gedichtet. Die deutsche Balladendichtung und Byrons poetische Erzählungen hatten hier die Vorbilder geliefert. Zur eifrigen Pflege des historischen Romans gaben Manzoni's „Verlobte" das Signal, denn ein von Bertoletti etwas früher gemachter Versuch in dieser Gattung kann nicht in Anschlag gebracht werden. Anfangs herrschte blinde Nachahmung Walter Scotts, eine wahre Scottomanie, bald aber mischten sich der historischen Romandichtung auch die Gräßheiten der französischen Neuromantiker in reichlichem Maße bei. Manzoni zunächst stehen als Verfasser historischer Romane Rosini (La monaca di Monza, eine Fortsetzung der Promessi sposi, Luisa Strozzi, Il conte Ugolino), Massimo d'Azeglio (Ettore Fieramosca, Niccolo de' Lapi), Tommaso Grossi (Marco Visconti) und Cesare Cantu (Margherita Pusterla). Diesen schlossen sich mit mancherlei Nüancirungen an der verdiente Literator Niccolò Tommaseo (Il duca d'Atena), der sich auch im sentimentalen Roman versuchte (Fede e bellezza), ferner Giulio Carcano (Ida della Torre), Carlo Rusconi (Giovanni Bentivoglio), Ignazio Valletta (Le nozze di Buondelmonte), Bassanio Finoli (Igilda di Brivio), Giulio Bianchetti (Giulia Françardi), Luigi Forti (Theodolinda), Giovanni Colleoni (Isnardo). Keiner von allen diesen Romanen — und wir haben nur die besseren genannt — erhebt sich über die Mittelmäßigkeit; wo sie sich nicht nach Art der Neuromantik Frankreichs in Gräßlichkeiten ergehen, sind sie höchst fromm und empfindsam und es wird in ihnen unendlich viel geweint, aber noch mehr gebetet. Die ästhetische Ausbeute ist durchgehends sehr gering. Von wahrhaftem, wenn auch vielfach fehlgehendem und in Gräueln sich verlierendem Genie legte bisher nur ein italischer Dichter historischer Novellen Beweise ab, der Livornese Francesco Guerrazzi (geb. 1805), in dessen Romanen („Battaglia di Benevento," „L'Assedio di Firenze," „Isabella Orsini," „Beatrice Cenci") sich alle Leiden und Leidenschaften, alle Kämpfe und Krämpfe der „Giovine Italia" ein Rendezvous gegeben haben. Der moderne Sittenroman wurde von dem Neapolitaner Ranieri nicht ohne Erfolg in Italien eingeführt. Durch ihn und noch weit mehr durch Guerrazzi sehen wir eigentlich die italische Neuromantik, insofern sie nach Manzoni's und seiner treuesten Anhänger Sinn wesentlich in mittelalterlicher Glaubensinnigkeit besteht, schon verneint. Die Gesinnung und Schreibweise dieser Autoren ist durchaus modern und Guerrazzi's berühmte Romane zeigen deutlich, daß die neuromantische Illusion auch in Italien, wie allenthalben, vor der skeptischen Vernunft schlechterdings nicht bestehen kann. Hat doch diese im Gewande der Ironie, wie wir gesehen, der Romantik schon zu Pulci's und Ariosto's Zeiten den Krieg erklärt. Heutzutage nun gab sie die leichtfertige Ironie auf, handhabte jedoch dafür

ine noch schärfere Waffe, den Demokratismus, dessen unerbittliche Logik alle romantischen Trugschlüsse zunichte macht.

Um aber gerecht zu sein, müssen wir anerkennen, daß der italischen wie der französischen Neuromantik das große Verdienst zukommt, in die abgestandene und versumpfte Literatur eine neue Bewegung gebracht, derselben frische Quellen eröffnet und der kommenden Generation einen Boden bereitet zu haben, auf welchem diese ihre Kräfte frei und schön entfalten kann. Sehr viel ist schon dadurch gewonnen, daß die Poesie die ehrenvolle Stellung, welche ihr in dem Ringen Italiens nach politischer und moralischer Verjüngung ansteht, erkennt und einnimmt, daß die literarische Aeußerung die reformistischen Versuche der zwanziger, dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts begeistert unterstützte. Man braucht nur an die patriotisch-reformistische Publizistik zu erinnern, welche die Gioberti, Balbo und d'Azeglio im liberal-konstitutionellen Sinne übten, oder an die glühenden Weck- und Mahnrufe im demokratisch-republikanischen Geiste, welche Giuseppe Mazzini (st. 1872), der glorreiche Wühler und rastlose Minirer, Jahrzehnte hindurch an seine Landsleute richtete, — Weck- und Mahnrufe, die mit zu den besten Geistesthaten gehören, welche der Genius Italiens jemals vollbracht hat, — ja, nur hieran braucht man zu erinnern, um der italischen Literatur der Neuzeit als einer ganz und gar von sittlich-patriotischer Tendenz durchdrungenen und getragenen Achtung zu zollen. Von solchem Geiste, von dieser Tendenz zeugt auch in rühmlicher Weise die neueste Historik Italiens, zu deren ehrenhaften Trägern wir freilich den pfäffisch-obskurantistischen Kompilator Cesare Cantu nicht zählen. Wohl aber und in erster Linie den tapferen Veteran aus der napoleonischen Zeit, den General Pietro Colletta (st. 1831), dessen mit Recht hochberühmte „Storia del reame di Napoli dall' anno 1734 al 1825" (deutsch von Leber) ihrem Verfasser den Ehrennamen eines modernen Tacitus sichert, wenn irgend ein moderner Historiker diesen Ehrennamen ansprechen darf. An Muratori's epochemachende Arbeiten lehnte sich des Grafen Pompeo Litta gediegene Geschichte des italischen Adels („Famiglie celebri"). Der Sizilianer Michele Amari erzählte gründlich und gut eine der denkwürdigsten Episoden der italischen Geschichte, die sizilische Vesper („La guerra del vespro Siciliano"). Fachmännisch-verläßlich schrieb der Piemontese F. Pinelli die „Storia militare di Piemonte" (deutsch von Riese). Die neuere Geschichte des Kirchenstaats fand in L. C. Farini („Lo stato romano dall' anno 1815 al 1850"), die von Venedig in P. Peverelli („Storia di Venezia dal 1798 sino ai nostri tempi") einen gewissenhaften Darsteller. Giuseppe La Farina (geb. 1815) endlich hat es, nachdem er eine Geschichte der sizilischen Insurrektion von 1848 geschrieben, mit Geist und Glück, Kenntniß und Vaterlandsliebe unternommen, ein großes Gesammtbild der Geschichte Italiens in neuerer und neuester Zeit zu entwerfen („Storia d'Italia dal

1814 al 1850," VI). Unter den Nachfolgern der Gioberti und Balbo in der Arbeit gediegen-nationaler Publizistik ist vor allen anderen mit Achtung und Anerkennung zu nennen F. Civinini (st. 1871) und als ein vorragendes Organ solcher Publizistik die „Nuova Antologia."

Keine Frage, die neuzeitliche Literatur Italiens hat in bedeutender Weise zu dem Werke der moralischen und politischen Wiedergeburt des Landes beigetragen; sie hat rühmlichst mitgeholfen, die große Thatsache der Erlösung von der Fremdherrschaft und der Einheitlichung zuwegezubringen. Die Italiener haben daher alle Ursache, ihren Dichtern, ihren Historikern und Publizisten dankbar zu sein. Aber vielleicht keinem derselben in höherem Maße als dem Giuseppe Giusti (geb. zu Monsuannano bei Pescia 1809, gest. in Florenz 1850), von welchem hier noch zuletzt, doch nicht als von dem letzten die Rede sein soll. Seine Dichtungen sind in einem Bande von nur mäßigem Umfange gesammelt („Versi editi ed inediti"; ediz. postuma, Firenze 1852). Aber wie schwer wiegt dieser eine Band! Nicht weniger schwer, als für Frankreich das Liederbuch Bérangers wog, und man hat auch ganz passend Giusti den Béranger Italiens genannt. Denn wie man von Béranger sagen konnte, er habe die Bourbons aus Frankreich hinausgesungen, so darf man von Giusti sagen, er habe die Bourbons und die Lothringer aus Italien hinausgespottet. In Wahrheit, die Wirkung seiner Satiren war unberechenbar. Wie tönende und unerbittlich treffende Pfeile schwirrten sie durch das Land, für die Polizei ungreifbar, weil sie meist nur abschriftlich von Hand zu Hand gingen. Man muß sich ins Gedächtniß rufen, was alles die armen Italiener zu leiden hatten in der Zeit von 1815 bis 1848 und dann wieder von 1849 bis 1859, man muß wissen, daß Italien unter fremder Zwingherrschaft und einheimischer Tyrannei ein Land geworden, welches der patriotisch-zürnende Giusti mit Fug nennen konnte:

„Vivo sepolcro a un popolo di morti" —

um zu fühlen, wie die giustischen „Verse" auf alle italischen Seelen wirken mußten, aus welchen Scham und Vaterlandsgefühl noch nicht völlig entwichen war, — diese „Versi," deren Spottlachen um so ergreifender war, als es aus einer Brust voll sittlichen Ernstes und patriotischer Trauer kam. Und wie meisterlich handhabte Giusti das herrliche Idiom seines Landes, welche Kraft und Prägnanz des Stils! Man sieht in seinen Strophen das Herzblut Italiens zirkuliren. Welchem unter seinen Spottliedern und unter seinen satirischen Rhapsodieen der Preis gebühre, ist kaum zu sagen; denn jedes ist in seiner und jede in ihrer Art preiswürdig. Doch glaube ich nicht fehlzugreifen, wenn ich vor allen als Muster- und Meistersatire den „Gingillino" hervorhebe, welches Wort man mit Duckmäuser, Kriecher oder Schleicher, vielleicht am besten auf gutschweizerisch mit „Aemtlischnapper" verdeutschen

kann. Das ist ein Gemälde der Niedertracht des italischen, ja des europäischen Philisterthums, wie ein zweites gar nicht existirt. Von vollendeter Ergötzlichkeit ist darin auch die satirische Spiegelung des servilen Professorenthums, der „akademischen Freiheit" und anderer „akademischer" Märchen in der Schilderung der Doktorpromotion des Gingillin, welcher, nachdem er Hofrath und Ritter geworden, mit diesem Kredo schließt: —

„Io credo nella Zecca onnipotente
E nel figliuolo suo detto Zecchino,
Nella Cambiale, nel Conto corrente,
E nel Soldo uno e trino:
Credo nel Motuproprio e nel Rescritto,
E nella Dinastia che mi tien ritto.

Credo nel Dazio e nell' Imposizione,
Credo nella Gabella e nel Catasto;
Nella docilità del mio groppone,
Nella greppia e nel basto:
E con tanto di core attaco il voto
Sempre al Santo de giorno che riscuoto.

Spero così d'andarmene là là,
O su su fino all' ultimo scalino,
Di strappare un cencin di nobiltà,
Di ficcarmi al Casino,
E di morire in Depositeria
Colle croce all' occhiello, e così sia." [1])

---

[1]) K. Krafft hat den Gingillino ausgezeichnet verdeutscht („Blumen aus der Fremde," 1862, S. 126 fg.), wie schon die Uebersetzung der oben mitgetheilten Strophen zeigen kann: —

„Ich glaube an des Goldes göttlich Wesen
Und an den Sohn desselbigen, den Gulden;
Ich glaube an die Trinität der Spesen,
Gehalt und Wechsel und aktive Schulden,
An Kabinetts-Befehl und Interesse
Und an das Fürstenhaus, deß Brot ich esse.

Ich glaube an Accise, Zehnten, Mauth,
An Zölle aller Art und Steuerlasten;
Ich glaube an des Rückens harte Haut,
Ich glaub' an Sattel und an Futterkasten
Und häng' ob alldem meinem Schutzpatrone
Ein Weihbild auf zum wohlverdienten Lohne.

So hoff' ich denn, es werde mir gelingen,
Die allerhöchste Staffel zu ersteigen,
Vom Adel einen Fetzen zu erschwingen
Und im Kasinosale mich zu zeigen
Und, kommt die Zeit, geschmückt mit Ehrennamen
Zu sterben und dem Kreuz im Knopfloch. Amen."

Viertes Kapitel.

Spanien.[1])

Die Ursprache der pyrenäischen Halbinsel soll nach einigen eine Tochter der griechischen und phönikischen, nach andern ein keltisches Idiom, der Meinung dritter zufolge die kantabrische oder baskische Sprache gewesen sein. Wahrscheinlich ist, daß schon in der ältesten Vorzeit in der Halbinsel mehrere Sprachen gesprochen wurden, von keiner derselben aber hat sich irgend ein

---

[1]) Velasquez: Origines de la poësia castellana. Sarmiento: Memoria para la historia de la poësia y poëtas españoles. Mohedano: Historia liter. de España. Martinez de la Rosa: Sobre la poësia epica española. Quintana: Annalisi dei principali poëmi epici spagnuoli. Argote de Molina: Discurso sobre la poësia castellana. Ochoa: Noticia de todos los poëtas españoles. Zarate: Resumen hist. de literat. española. Amador de los Rios: Historia critica de la literatura española, 1860 fg Hauptsammelwerke — (ohne die Romanzenbücher, von welchen weiterhin die Rede sein wird): Mendibil y Silvela: Biblioteca selecta de literatura española. Ribadeneyra: Biblioteca de autores españoles. Ochoa: Tesoro del teatro español. Aribau: Biblioteca de autores españoles. — Viardot: Etudes de l'Espagne, 1836. Sismondi, vol. II. Dozy: Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le moyen age, 1849. Baret: Histoire d. l. litt. espagnole, 1863. Ticknor: History of Spanish literature, 3 Bde. 1849 (deutsch mit sehr werthvollen Bemerkungen bereichert von N. H. Julius, 2 Bde. 1852) Bouterwek, Bd. 3. Brinkmeier: Abriß einer dokumentirten Geschichte der spanischen Nationalliteratur von den frühesten Zeiten bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts, 1844. Brinkmeier: Die Nationalliteratur der Spanier seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts, 1850. Clarus: Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter, 2 Bde. 1846. Schack: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 3 Bde. 1845—46. Schack: Nachträge zur Gesch. d. dramat. Literatur und Kunst in Spanien, 1854. Wolf: Ueber die Romanzendichtung der Spanier (Jahrbücher der Literatur 1846—47, Nr. 114, S. 1 fg. Nr. 117, S. 82 fg.) Wolf: Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur, 1859. Lemcke: Handbuch der spanischen Literatur (Bd. 1, die Prosa; Bd. 2, die epische, lyrische und didaktische Poesie; Bd. 3, das Drama), 1855—56.

schriftliches Denkmal erhalten. Nach der Eroberung des Landes durch die Römer wurde die lateinische Volksmundart (lingua romana rustica) herrschend und aus der Vermischung derselben mit der Sprache der Westgothen, welche zu Anfang des 5. Jahrhunderts in Spanien einwanderten, entstand das spanische Romanzo (Romance). Die volltönende Energie desselben läßt mehr denn irgend eines der anderen südlichen Idiome den mächtigen Einfluß der Kraftsprache Roms auf die Bildung der neuen Mundart herausfühlen. Dieser Energie vermochte die Wirksamkeit der arabischen Sprache, welche sich seit der Eroberung Spaniens durch die Araber (Moriskos, Mauren) vielfach geltend machte, keinen Eintrag zu thun, wohl aber wurde das spanische Romanzo in seiner Entwickelung zur Schriftsprache durch die Einwirkung des biegsamen, höchst gebildeten Idioms der arabischen Eroberer bedeutend gefördert. Es verzweigte sich indessen schon frühe in verschiedene Dialekte. In Portugal herrschte der portugiesische, in Aragon, Katalonien, Asturien, Galizien und Navarra der limosinische, in Kastilien und Leon der kastilische (lengua castellana). Dieser, der helltönendste und reinste, mußte um so mehr an Bedeutung gewinnen, je entschiedener sich Kastilien als der Kern der Nation darstellte, und erlangte dann auch im 16. Jahrhundert für immer den Sieg über die übrigen, d. h. er wurde, was uns Deutschen das Hochdeutsche ist, die Staats- und Büchersprache der pyrenäischen Halbinsel, mit Ausnahme Portugals, das auch in sprachlicher Beziehung von Spanien geschieden blieb und seine Mundart selbstständig ausbildete. Der Grundcharakter der spanischen Sprache ist majestätische Grandezza. Sie ist voll erzenen Klanges, aber keineswegs ungelenk; denn neben dem Pomp und Prunk des höchsten Pathos weiß sie auch das Flüstern und Kosen der Liebe melodisch wiederzugeben.

Wie die Sprache, so ist auch die Literatur der Spanier ein gesundes Produkt kräftiger Nationalität. Hochfliegender Nationalstolz, ritterliches Ehrgefühl, heißblütige Phantasie und eine bis zum Fanatismus eifrige Rechtgläubigkeit: diese Eigenschaften verleihen derselben ihren eigenthümlichen Charakter. Aus einem Heldenthum voll natürlicher Romantik, aus dem Boden eines kernhaften Volkslebens hervorgewachsen, gehört die spanische Poesie zu den selbstständigsten geistigen Gewächsen der modernen Welt. Die Aneignung fremder (provenzalischer und italischer) Formen, welche sich mit dem Beginne der kunstmäßigeren Dichtung in ihr bemerkbar macht, vermochte den nationalen Gehalt nicht auf die Dauer zu beeinträchtigen, und erst die neuere Zeit, in welcher sich das tief gesunkene Spanien literarisch zum Sklaven des französischen Geschmacks erniedrigte, war Zeuge von dem Erlöschen jener prachtvollen Flamme, welche, aus den alten Romanzen hervorlodernd, im spanischen Roman und Drama so triumphirend himmelan gestiegen.

Den Arabern haben die Spanier ungemein viel zu verdanken. Erstlich

übte die arabische Kultur gegenüber der gothischen Rohheit jenen unwiderstehlichen und heilsamen Einfluß, dem die Barbarei in ihrer Berührung mit der Gesittung stets unterliegt, und zweitens trugen die Mauren, als Gegenstand einer jahrhundertelangen Befehdung, mittelbar dazu bei, die hispanische Nationalität zu entwickeln, zu stählen, sie mit jener gehaltvollen Romantik zu umkleiden, welche dieselbe charakterisirt. Freilich nahm auch der finstere Fanatismus, der im Gegensatz zu der heiter naturalistischen Auffassung des Christenthums in Italien, dem spanischen Katholicismus eigen ist, in diesem mit unerhörter Ausdauer geführten Kampfe seinen Ursprung. Jedoch muß gesagt werden, daß das spanische Christenthum, so lang es als streitende Kirche auftrat, durchaus nicht jenen rasenden Blutdurst an den Tag legte, den es als triumphirende Kirche entfaltete. Der friedlich ritterliche Verkehr, den die Christen mit ihren mohammedanischen Gegnern während der Waffenstillstände unterhielten, die Achtung vor den ritterlichen Tugenden derselben, der stillmächtige Eindruck, den die maurische Liebenswürdigkeit im geselligen Umgange, wie die maurische Gastfreiheit, Freigebigkeit und religiöse Toleranz in den Gemüthern der Spanier hinterließ: dies alles mußte dem Christenthum seine herbe Ausschließlichkeit benehmen oder wenigstens beschwichtigen. Nach erfochtenem Siege aber gestaltete sich die Sache anders. Während die Mauren, diese „blinden Heiden,“ selbst zur Zeit ihrer größten Machtfülle den besiegten Christen allenthalben, sogar im Mittelpunkte des spanischen Mohammedanismus, in Kordova, die freie Uebung ihrer Religion ohne weiteres gestattet hatten, entwickelte die „Religion der Liebe“ nach dem Fall von Granada das scheußlichste Verfolgungssystem, vertilgte mit Feuer und Schwert die blühende arabische Kultur und mästete mit dem Blute von Myriaden und aber Myriaden unschuldiger, edler, strebsamer Menschen jenes Ungeheuer, das die Falschmünzer der Geschichte vergebens zu rechtfertigen suchen und von dem einer unserer geliebtesten Dichter gesagt hat:

„Gottlob! es lebt nicht mehr, es ward zunichte;
Doch dem Entsetzen zeigt noch die Geschichte
Sein Bild, des Unthiers Bau, Gestalt und Glieder:
Die Menschheit schlägt davor die Augen nieder.
Vergessen möchte sie den Schreckenston,
Des Drachen Namen: Inquisition.“

Der letzte König der Westgothen in Spanien, Roderich, hatte die schöne Tochter des tapfern Grafen Julian mit Gewalt entehrt und durch diesen Schimpf den Vater dahingebracht, die Araber von der Küste Afrika's zur Rache herüberzurufen. Sie kamen unter Tarik und Musa. Roderich eilte ihnen mit seinen Westgothen entgegen, fiel aber in der blutigen Schlacht bei Xeres de la Frontera (711) und mit ihm sein Reich. Die siegreichen Moslemin überfluteten ganz Spanien und der Rest der Westgothen fand nur in den

unwegsamen Gebirgen von Biskaya, Asturien und Galizien eine Zuflucht. Alles übrige Land ward eine Provinz des Khalifats, bis es im Jahre 755 bei dem Sturze der Khalifenfamilie der Ommijaden den dem Unglück seines Hauses entronnenen und ins Abendland geflohenen Abderrhaman als selbstständigen Herrscher und Khalifen ausrief. Unter den Ommijaden gelangte das Araberthum in Spanien zu so außerordentlicher Blüthe, daß die thatsächlichen Schilderungen von der Herrlichkeit des Khalifenhofes in Kordova sogar die ausschweifende Phantasie der orientalischen Märchendichtung hinter sich lassen. Aber die Künste des Friedens erwiesen sich nicht heilsam für die Abkömmlinge Ismaels. Im Gefolge der Bildung kam der Luxus, mit diesem die Schwelgerei und Weichlichkeit, die ihrerseits Entnervung mit sich brachten. Zwar so lange die Ommijaden herrschten, erhielt sich der Glanz des Maurenthums, allein der Untergang ihres Hauses (1038) gab auch das Signal zur Auflösung des arabischen Staates, welcher sofort in mehrere Königreiche zerfiel. Diese Zersplitterung erhöhte den Muth und die Hoffnung der Christen, deren Glücksstern in eben dem Maße stieg, in welchem der des Islam sich neigte. Unter der Anführung von Helden wie Pelayo, Pedro, Alonzo und Froila, welche nachmals mit allem Schmuck der Sage bekleidet wurden, brachen die Abkömmlinge der Westgothen aus ihren bergigen Asylen hervor und drängten die Mauren, welche durch leidige Fehden unter einander verhindert wurden, dem gemeinschaftlichen Feinde eine imponirende Macht entgegenzustellen, Schritt für Schritt gegen den Süden und Osten der Halbinsel zurück. Nach hundertjährigem Kampfe gründete Ordoño II. das christliche Königreich Leon. Diesem folgte die Gründung der Grafschaft Burgos, welche von den zur Abwehr des Feindes erbauten Kastellen den später so gefeierten Namen Kastilien erhielt. Fernan Gonzalez war der gepriesenste Held dieser Mark. Nachdem im Norden und Osten die Herrschaften Navarra, Aragon und Barcelona entstanden, vereinigte um das Jahr 1000 Sancho von Navarra nahezu die Gesammtmacht der Christen unter seinem Scepter, vertheilte jedoch dieselbe wieder unter seine vier Söhne. Zur Zeit derselben verrichtete der glorreiche Nationalheros der Spanier, Rodrigo Diaz de Bivar, von seinen Landsleuten Kampeador (der Kampfheld), von den Mauren el Cid (der Herr) zubenannt, seine Thaten. Sancho's Sohn Ferdinand I. erhob Kastilien zum Königreich und sein Sohn Alfonso VI. entriß 1080 oder 1085 die alte westgothische Hauptstadt Toledo den Moslemin und machte sie zum Mittelpunkte der christlichen Macht, welche von jetzt an so rasch anwuchs, daß sich Alfonso VII. von Kastilien als Kaiser von Spanien proklamiren lassen konnte. Sein Enkel Alfonso IX. versetzte durch den großen Sieg bei Las Navas de Tolosa 1212 dem Maurenthum einen so entscheidenden Schlag, daß der Enkel des Siegers, Ferdinand III., Kordova, Sevilla und Kadiz zu erobern und die Saracenen auf Granada und Murcia zu beschränken vermochte. Nachdem

dann die Mauren 1462 auch Gibraltar an die Kastilier verloren, blieb ihnen nur noch das Reich Granada, dessen beste Kräfte in inneren Komplotten und Kämpfen sich aufrieben. Die Heirat Ferdinands von Aragonien mit Isabella von Kastilien vereinigte 1469 das christliche Spanien vollständig und nach zehnjähriger tapferster Gegenwehr erlag auch zuletzt Granada 1492 den energischen Angriffen von Seiten der „katholischen Majestäten," mit deren Regierung die Geschichteperiode Spaniens als einer Weltmacht begann, um unter Karl V., in dessen Reichen die Sonne nie unterging, ihren Glanzpunkt zu erreichen, aber auch schon unter Philipp II., dieser Hyäne auf dem Thron einer Universalmonarchie, den Anfang des Verfalles zu erleben.

Erste Periode.

Unter einer Nation, die eine solche Geschichte hatte, mußte die Poesie naturgemäß in früher Zeit schon laut werden. Wahrhafte Volkspoesie, sang sie das, was die Herzen des Volkes bewegte', frisch und kräftig in die Welt hinaus und ließ demnach den ganzen Verlauf der Maurenkriege in ihren einfachen Weisen widerklingen; denn diese Kriege waren es ja, in welchen sich der spanische Charakter, der spanische Glaube, der spanische Staat entwickelte. Die Frucht der volksmäßigen dichterischen Thätigkeit Spaniens war eine überaus köstliche, jene Romanzendichtung nämlich, die ein unerreichbares Muster wahrhaft epischer, d. h. rein objektiver Auffassung und Darstellung abgibt.

Die Benennung Romanzen („Romances") gebrauchten die alten Spanier als eine Kollektivbezeichnung für Poesie überhaupt; doch gaben sie den Erzeugnissen derselben auch die Namen „Cantares" und „Decires." Die älteste, echteste und allgemeinste Form der Romanze waren achtsilbige Verse von vier trochäischen Füßen, „Redondilien (Redondillas)" genannt, wobei, wie sich von selbst versteht, Reim und Assonanz um so weniger fehlen durften, als „bei dem größten Ueberflusse der reinsten, vollest tönenden Vokale fast jede Rede in dieser Sprache voll Assonanzen und der Reim ihrer Poesie der natürlichste, vollkommenste wie kunstreichste ist, den eine der neueren Sprachen aufzuweisen hat; die stete Begleitung mit der Guitarre hat ihre Verse so geschmeidig und fließend gemacht, daß sie in dem einfachen, aber häufig wechselnden Bette der Redondilien wie schlüpfrige Schmerlen sanft dahingleiten." Die Redondilien sind das nationalste Versmaß Spaniens von Anfang an bis auf den heutigen Tag gewesen; sie dienten der volksmäßigen Epik und Lyrik, wie sie später der kunstvollen Dramatik dienten. In den alten Romanzen epischer Gattung haben sie keine Strophenabtheilungen, sondern laufen ohne Abschnitte in einer Reihe ab; in den mehr lyrischen, erotischen Romanzen be-

gegen ward bald die Abtheilung in Stanzen (estancias) oder Couplets (coplas) beliebt, als den Bedingungen des Gesanges entsprechend. Inwiefern die Poesie der Araber auf die Form der altspanischen eingewirkt, mag hier unerörtert bleiben; gewiß ist indessen, daß die Moriskos ebenfalls Romanzen dichteten, daß als Erfinder dieser Dichtungsgattung Mokdem Ben Maaref (im 10. Jahrhundert) und als Meister in derselben Ebadet Alkazzaz genannt wird. Weit entschiedener als die Einwirkung maurischer Dichtkunst auf die spanische Romanzenpoesie muß die Einwirkung der provenzalischen Troubadours auf dieselbe verneint werden. Allerdings sehen wir an den Höfen der Großen Nord- und Ostspaniens in Nachahmung der benachbarten Provence schon frühzeitig Dichter („Trobadores") und Sänger („Joglares") auftreten; allein auf die nationale Volkspoesie, auf die Romanzendichtung haben sie offenbar keinen Einfluß geübt, denn diese war ebenso wesentlich objektiv und episch als der Gesang der Provenzalen wesentlich subjektiv und lyrisch gewesen ist.

Der Zeitpunkt, in welchem der Romanzengesang in Spanien begonnen, ist nicht genau bestimmbar und mit gleich geringer Sicherheit ist einer der älteren Romanzendichter nachzuweisen. Die Blüthezeit der historischen Romanzendichtung schließt mit dem Falle des Maurenthums in Spanien, denn mit dem Ende der Kämpfe gegen die Moslemin versiegt auch die volksmäßige Epik. Hauptgegenstand derselben waren die Sagen und Geschichten vom König Roderich und vom Grafen Julian, von Karl dem Großen und seinen Palatinen, vom Grafen Markos, von den Infanten von Lara, vom Bernardo del Karpio, von zahllosen Christen- und Mauren-Helden, vor allen aber vom Cid Kampeador, dem Stern und Mittelpunkt dieser einfach edlen, würdevollen und energischen Volkspoesie, welche in 153 Romanzen die ganze Geschichte ihres Lieblings von seinem ersten öffentlichen Auftreten bis zu seinem Tode besungen hat. Zur Zeit ihrer Entstehung wurden diese Volksgesänge natürlich nicht aufgezeichnet, sondern übertrugen sich Jahrhunderte lang nur durch mündliche Ueberlieferung von einer Generation auf die andere, womit auch gesagt ist, daß dieser beständig im Fluß erhaltene Liederschatz vielfach umgeschmolzen und überarbeitet wurde, so jedoch, daß die Grundelemente desselben unverändert blieben. Erst im 15. und 16. Jahrhundert begann man sich mit Sammlung und Aufzeichnung der spanischen Romanzen und Volkslieder zu befassen und die Früchte dieses Sammelfleißes liegen uns jetzt in verschiedenen „Romanceros" (Romanzenbüchern) und „Cancioneros" (Liederbüchern) vor.[1])

---

[1]) Cancionero general, 1511. Cancionero de Romances, 1555. Romancero general, 1604. Grimm: Silva de romances viejos, 1815. Depping: Romancero castellano, 2. A. 1844. Böhl von Faber: Floresta de rimas antiguas castellanas 3 tom. 1821—25. 2. A. 1825—43. Duran: Romancero general, coleccion de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados

Hatte die Volkspoesie der Spanier in der Verherrlichung des Kampeadors ihren vollendetsten Ausdruck gefunden, so knüpfen sich auch die Anfänge der Kunstdichtung an diesen Nationalhelden; denn das „Gedicht vom Cid (Poema del Cid)," in welchem zwar die volksthümlichen Elemente noch überall vorschlagen, das jedoch von den Cid-Romanzen genau unterschieden werden muß, ist als das älteste Denkmal von Spaniens kunstmäßiger Poesie zu betrachten.[1]) Der Verfasser desselben ist unbekannt, als Periode seiner Entstehung aber läßt sich mit Wahrscheinlichkeit die Zeit zwischen 1135 und 1157 angeben. Der Form nach unterscheidet es sich wesentlich von den Romanzen, denn es ist in langen, zehn- bis sechszehnsilbigen Versen geschrieben, die sich nachmals, im Gegensatz zu den volksmäßigen Redondilien, zu dem Metrum der „versos de arte mayor" ausbildeten. Wie in jenen der Trochäus, so herrschte in diesem der Daktylus vor. Die Sprache, Orthographie und Metrik des Gedichtes vom Cid ist noch sehr ungelenk und schwankend und man sieht deutlich, wie der Dichter den Läuterungsprozeß seines Idioms zur Schriftsprache mitmachte. Der Ton desselben ist echtepisch treuherzig und naiv, seine Darstellungsweise etwas holzschnittartig trocken, aber anschaulich und bestimmt. Das nationale Gepräge tritt durchgehends plastisch hervor. Die Haltung der Erzählung ist im Allgemeinen eine chronikmäßig referirende, sie erhebt sich aber bei jeder passenden Gelegenheit zu belebter Wärme. So besonders in den Schlachtgemälden, wie z. B. in diesem: — „Die Mauren umringen ihn (Cids Neffen, Pero Bermuez), suchen ihm das Banner zu entreißen und hauen gewaltig auf ihn ein, vermögen ihn aber nicht zu bewältigen. Da ruft der Cid: Steht ihm bei, um Gotteswillen! Und sogleich rücken sie ihre Schilde vor die Harnische und legen die mit Fähnlein geschmückten Lanzen ein. Bis auf die Sattelbogen neigen sie die Häupter und bereiten sich zum Angriff mit tapferen Herzen. Und der, welcher zu guter Stunde geboren ward, ruft sie an mit lautem Ruf: Drauf und dran, ihr Ritter, um der ewigen Liebe willen! Ich bin Ruy Diaz, der Cid, der Kampfheld von Bivar!

---

y anotados, 2 tom. 1849—51. Wolf und Hofmann: Primavera y Flor de Romances, ó coleccion de los mas viejos y mas populares romances castellanos, con una introduction y notas, 2 tom. 1856. Verdeutschungen zahlreicher Romanzen haben Herder, Jariges, Wolf, Wolff, Geibel, Heyse, Diez, Clarus, Arentsschildt, Schack und andere gegeben. Die Bearbeitung der Cid-Romanzen durch Herder ist allbekannt. Nach dem durch A. Keller zuerst vollständig publizirten Romancero del Cid (1840) verdeutschte dann Regis das „Liederbuch vom Cid" (1842). Neuere Untersuchungen wollen übrigens die Zahl der echten alten Cid-Romanzen auf 39 beschränkt wissen (vgl. Wolf und Hofmann, Primavera).

[1]) Zuerst gedruckt in Sanchez's berühmter Coleccion de poësias castellanas anteriores al siglo XV (1779 fg.), tom I. Vollständige metrische Verdeutschung von Wolff (1850).

Da sprengen alle auf die Schar ein, die Pero Bermuez umschlossen hält. Dreihundert Lanzen sind es, alle mit Fähnlein geschmückt. Ein jeder tödtet mit seinem Stoß einen Mauren und abermals jeder einen, indem sie sich umwenden. Hättet ihr sie nur gesehen die vielen Lanzen, welche sich erhoben und angriffen, die vielen durch und durch gestoßenen Schilde, die vielen zerfetzten und befleckten Rüstungen, die vielen weißen, vom Blute roth gefärbten Paniere, die vielen wackern Rosse, die ihrer Herren ledig liefen. Gott, der in der Höhe ist, sei Dank, daß wir eine solche Schlacht gewonnen haben.“ [1]) —

Gab sich in den bisher erwähnten Aeußerungen der spanischen Poesie vornehmlich und fast ausschließlich die Unmittelbarkeit und Eigenthümlichkeit des spanischen Volksthums kund, so trat mit Gonzalo de Berceo das kirchliche Element, die Katholicität, zuerst mit Entschiedenheit in der Literatur der Spanier auf. Berceo, der älteste kastilische Poet, von welchem einigermaßen bestimmte Nachrichten vorhanden sind, lebte in dem Zeitraum zwischen 1198 und 1270. Durch ihn wurde der volksmäßigen Epik der Romanze die kirchliche Epik der Legende zur Seite gestellt. Er hat in einem noch ziemlich rohen Metrum von zwölf- und mehrsilbigen Versen mit vierfachem Reim neun legendhafte, zuweilen in den Hymnus hinüberspielende Gedichte zur Feier verschiedener Heiligen verfaßt, in denen die geistliche Epik ebenso naiv auftritt wie die weltliche im Gedicht vom Cid. Der Frömmigkeit des guten Priesters ist um ihrer Kindlichkeit willen etwas Liebenswürdiges eigen und nicht selten verwebt er in

---

[1]) „Moros le reciben por la senna ganar,
Danle grandes colpes, mas nol' pueden falsar.
Dixo el Campeador: Valelde, por caridad!
Embrazan los escudos delant los corazones;
Abaxan las lanzas apuestas de los pendones.
Eclinaron las caras de suso de los arzones;
Iban los ferir de fuertes carazones.
A grandes voces lama el que en buen ora nascó:
Feridlos, caballeros, por amor de caridad!
Yo so Ruy-Dias el Cid campeador de Bivar!
Todos fieren en el haz do esta Pero Bermuez;
Trecientas lanzaz son, todas tienen pendones;
Sennos Moros mataron todos de sennos colpes;
A la tornada que facen otros tantos son.
Vieredes tantas lanzas premer é alzar;
Tanta adarga a forador é pasar;
Tanta loriga falsa desmanchar
Tantos pendones blancos salir vermeios en sangre;
Tantos buenos caballos sen sus duennos andar.
Grado à Dios, aquel que esta en el alto,
Quando tal batalla avemos arrancado.“

seine frommen Ergüsse Schilderungen voll Kraft und Feuer, wie diese vom jüngsten Gerichte: — „Am siebenten Tage wird ein tödtliches Gedränge entstehen; alle Steine werden sich unter einander eine Schlacht liefern; sie werden fechten wie Menschen, die sich Böses anthun wollen, und werden sich in Stücke zertrümmern, klein wie Salzkörner. In dieser Noth und Bedrängniß, bei Zeichen von so schrecklicher Art werden die Menschen in Höhlen Rettung suchen, sprechend: Fallet über uns, ihr Berge, denn wir sind in Angst! Wer aber wird den zwölften Tag mitansehen können? Denn da wird man große Flammen fliegen sehen durch die Himmel, da wird man die Sterne fallen sehen von ihren Orten, gleich den Blättern, die vom Feigenbaume fallen. Der Könige König, der richtende Alkalde, der alles ordnet ohne jemandes Rath, wird an der Spitze seines reichen Zuges eingehen zur Herrlichkeit des ewigen Vaters. Die Engel des Himmels werden sehr fröhlich sein; nie noch war an einem Tage eine Freude so groß; denn sie werden ihre Wonne und ihre Zahl wachsen sehen. Gott gebeut, daß wir eintreten in ihre Bruderschaft. Wann der König der Herrlichkeit kommen wird zu richten, wild wie ein Löwe, welcher Speise sucht: wer wird so kühn sein, noch auf ihn zu hoffen? Denn der zornige Löwe versteht keinen Scherz. Wann die heiligen Engel, die niemals sich vergingen gegen ihren Herrn, vor Furcht zittern werden, was soll ich Elender thun, der ich ein so großer Sünder bin? Ach, schon jetzt befällt mich Grauen, so groß ist meine Angst."

Zu der volksmäßigen und kirchlichen Richtung der Epik sollte sich noch eine dritte gesellen, die ritterlich-romantische, um die nationale Basis der spanischen Literatur nach allen Seiten hin zu ergänzen und abzuschließen. „Hatte sich, sagt Clarus, im volksthümlichen Epos der Held vornehmlich als Kämpfer für die Unabhängigkeit und den Ruhm seines Volkes gezeigt, rang im kirchlichen Epos der Held um die Palme des ewigen Lebens, so war die Ritterepopöe, welche beide Richtungen ungezwungen als Einschlag in ihr wunderbares Gewebe aufnehmen konnte, der Schauplatz, auf welchem gezeigt ward, wie, durch die phantastischen Verschlingungen der ungeheuersten Abenteuer hindurchgeführt, der Held auf dem Wege der Chevalerie zu dem beneidenswerthen Ruhme des Namens einer Blume der Ritterschaft gelangte." Als eine solche Blume der Ritterschaft nun stellte man sich im Mittelalter den makedonischen Alexander vor, der in nicht minderem Grade der Lieblingsheld der abendländischen als der morgenländischen Dichter gewesen ist. Der kühne Jüngling, um dessen Person sich alle dem Occident und insbesondere Spanien durch die arabische Märchendichtung geoffenbarten Wunder des Orients reihten, war so recht ein Vorwurf für die abenteuerlustige Phantasie des Mittelalters. Freilich mußte er sich eine fast possirliche Ueberchristlichung gefallen lassen, bevor er zum mittelalterlichen Volkshelden passend befunden wurde. Er ward seines Heidenthums ohne weiteres entkleidet und mit allen möglichen christlichen

Eigenschaften und Tugenden geschmückt, dergestalt, daß er als das Ideal eines christlichen Ritters erschien. So nun faßte und behandelte ihn Juan Lorenzo Segura aus Astorga, der gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hin sein „Gedicht von Alexander dem Großen (Poema de Alejandro Magno)“ schrieb, welches das volksmäßige, kirchliche und abenteuerlich-ritterliche Element der spanischen Epik in sich vereinigte und so die nationale Romantik Spaniens zum erstenmal nach allen Richtungen hin vollständig darstellte. Das Gedicht ist in den langen vierzeiligen Versen verfaßt, deren sich auch Gonzalo de Berceo bediente, ein Metrum, dessen Namen „Alexandriner“ die Literatoren gewöhnlich eben von dem Titel von Segura's Werk ableiten. Der Verfasser hat demselben noch zwei Briefe in Prosa beigegeben, welche er den Alexander an seine Mutter schreiben ließ und welche neben ihrem trefflichen Inhalt auch dadurch sehr merkwürdig sind, daß man in ihnen eines der ältesten Denkmale kastilischer Prosa vor sich hat. Von einem Rittergedichte wie die Alexandreis Segura's bis zum Ritterroman war es nur ein kleiner Schritt, der so zu sagen von selbst erfolgen mußte, sowie sich die Schriftprosa mehr ausgebildet hatte und demnach ein geläufigeres und bequemeres Medium der Unterhaltungsliteratur abgab als die metrisch gebundene Form. Diesen Schritt von der Ritterepopöe zum Ritterroman that, wie jetzt ziemlich allgemein angenommen wird, zuerst der Portugiese Vasco de Lobeira (st. 1325 oder 1403) als Verfasser des Stammvaters aller der zahllosen Ritterbücher des Mittelalters, des berühmten „Amadis von Gallien (Amadis de Gaula),“ der nachmals unzählige Uebersetzungen, Umarbeitungen und Fortsetzungen erfuhr. Die älteste jetzt noch bekannte Form gab dem Amadis in Spanien Garcia Ordoñez de Montalvo, der unter der Regierung Ferdinands und Isabella's lebte.[1]) Der Held dieses Buches, das Cervantes „el mejor de todos los

[1]) Ueber die vom Amadis abstammende, in allen Ländern blühende Romanefamilie vgl. Brinkmeiers Nachweisungen in seinem Abriß der Gesch. d. span. Lit. S. 69—90 und Dunlop, History of Fiction, deutsch von Liebrecht, S. 146 fg. Deutsch erschien der Amadis zuerst unter folgendem Titel: „Des streitbaren Helden Amadis aus Frankreich sehr schöne Historien, darinnen fürnemlich gehandelt wird von seinem Ursprung, ritterlichen und ewig denkwürdigen Thaten, aus welchen sich alle Potentaten, Fürsten, Grafen, Freiherrn, Ritter und die vom Adel, auch alle diejenigen, welche von Jugend auf Kriegs- oder dergleichen Händeln nachgesetzt, gleich wie aus einem Spiegel sich zu erlustigen und zu erkündigen haben, wie man dem Turnieren, Rennen mit Lanzen und anderen Wehren, durch Vorsichtigkeit beiwohnen soll; alles aus Französischer in unser allgemein Deutsche transferirt.“ Gedruckt zu Frankfurt am Main, 1583. Heutzutage ist dieser ungeheure Wälzer nur noch mit äußerster Anstrengung lesbar, wie ich aus Erfahrung sagen kann. Er dünstet Langeweile aus. Merkwürdig bleibt aber trotzdem das Buch als Spiegel der Sitten oder vielmehr Unsitten der Ritterzeit. Es wäre zu wünschen, daß die Faselhänse, welche nicht müde werden, für die „gute alte fromme Zeit“ zu plaidiren, diesen Urritter-

libros que de este genero se han compuesto" nannte, ist Amadis, Sohn des Königs Perion von Frankreich und der Elisena, einer Tochter des Königs Gavinter von Bretagne; Hauptgegenstand des Romans die Erzählung und Verherrlichung der Liebesgeschichte des Amadis und der Oriana, einer Tochter des Königs Lisuart von England.

Der durch den Amadis eröffneten Herrschaft der ritterlichen Romantik gingen jedoch der Zeit nach in der spanischen Literatur Bestrebungen voran, die mit dem romantischen Geist wenig verwandt waren. Mit dem Geltendwerden der gelehrten Bildung machte sich nämlich, wie das so zu gehen pflegt, in der literarischen Produktion der Hang zur Reflexion bemerklich, aus welchem Didaktik, Allegorie und Satire naturgemäß entsprangen. Es herrschten im 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Kastilien drei Könige, welche sich um die Geisteskultur ihres Volkes höchst verdient machten. Ferdinand III. (1217—1252) empfahl zuerst den Gebrauch der Volkssprache, des Romance, bei öffentlichen und Privat-Verhandlungen und ließ das gothische Gesetzbuch (lex Visigothorum) in die spanische Sprache übersetzen, wo es unter dem Titel des „Fuero juzgo" (forum judicum) das älteste beglaubigte Denkmal der Prosa und jetzt noch geltendes Landrecht ist. Ferdinands Sohn, Alfonso X. (1252—1284), genannt der Weise (el Sabio), befahl förmlich den Gebrauch des Romance bei Geschäften aller Art und suchte als Herrscher wie als Gelehrter und Dichter Bildung und Literatur auf jede Art zu fördern. Er reorganisirte die Universität Salamanka, machte seinen Hof zum Asyl der Gelehrten und Poeten, ließ unter seinen Augen eine allgemeine Chronik von Spanien („Coronica del rey Don Alfonso el Sabio") verfassen, mit welcher die spanische Geschichteschreibung höchst ruhmwerth beginnt, und veranstaltete eine Sammlung und Sichtung aller politischen und bürgerlichen in Spanien giltigen Gesetze. Diese Gesetzesammlung führt den Titel „Las Siete partidas," weil es in sieben Haupttheile zerfällt und es ist ebenso merkwürdig in seiner Eigenschaft als Rechtsbuch, wie durch den Umstand, daß es für die syntaktische Gliederung der spanischen Sprache zuerst bestimmte Regeln aufgestellt hat. Zu Alfonso's X. Werken in Prosa gehören, außer den astronomischen „Alfonsinischen Tafeln," eine allgemeine Weltgeschichte („La grande y general historia"), nur noch fragmentarisch vorhanden, ferner eine Geschichte der Kreuzzüge („La gran conquista ultramar"), endlich ein unter dem Titel „Septenario" gesammeltes Allerlei philosophisch-theologisch-astrologischer Gedanken. Als Poet verfaßte der vielseitige Fürst das Buch vom Schatze

---

roman studirten. Sie würden dann erkennen, wie bodenlos roh und lüderlich diese gute alte fromme Zeit gewesen ist. S. zum Exempel im Amadis, Fol. 2 und Fol. 51, die schandbaren Abenteuer der Prinzessin Elisena, der Darioleta und der Tochter des Grafen von Seeland.

bro del tresor"), in selbsterfundenen Chiffern geschrieben, ein räthselhaftes
as, das angeblich den Stein der Weisen auffinden lehren soll; dann eine
ahl geistlicher Gesänge („Cantigas") im galizischen Dialekt und zuletzt das
h der Klagen („Querellas"), kastilisch und in versos de arte mayor
hrieben; leider aber sind diese elegischen Gedichte fast ganz verloren gegangen.
onso's Sohn, Sancho IV., war gleichfalls für die Literatur thätig und in
h höherem Grade der Enkel dieses Königs, Alfonso XI. (1324—1350),
man eine in Redondilien verfaßte Chronik seiner Regierungszeit zuschreibt,
welcher jedoch nur ein Bruchstück übrig geblieben ist.

Zur Zeit Alfonso's XI. lebte Infant Juan Manuel (von 1273 oder
80 bis 1347 oder 1348). Dieser Mann, als Feldherr berühmt und die
hwichtige Stelle eines Obergränzhauptmanns (Adelantade mayor) be-
dend, fand mitten in dem Gewirre eines sehr bewegten Lebens Zeit und
immung genug, von der seit Alfonso X. in der spanischen Poesie rege ge-
rdenen didaktischen Tendenz ein ausgezeichnetes Zeugniß abzulegen. Er
t es durch sein Buch „Der Graf Lukanor (el conde Lucanor," deutsch
Eichendorff). Dieses Werk, für welches ich keine passendere Bezeichnung
die eines didaktischen Novellenbuches weiß, enthält 49 kleine Erzählungen,
en die moralische Nutzanwendung immer in etlichen Versen angehängt ist
d die durch ein Gespräch zwischen dem Grafen Lukanor und seinem Rath-
er Patronius verbunden sind. [1]) Mit weit mehr Dichterkraft ausgestattet,

[1]) Eines der besten Kapitel dieser „Moral in Beispielen" mag hier stehen. Es
handelt das auch heutzutage noch so kitzlige Problem der Zähmung einer eigensinnigen
d widerspänstigen Frau. Wie dasselbe zu lösen, zeigt Patronius dem Grafen durch
gende Erzählung von einem jungen maurischen Ehepaar. — „Als die Vermählung vor
gegangen, brachte man die Braut in das Haus des Bräutigams, und wie es bei den
auren Brauch ist, den Neuvermählten das Abendessen aufzutragen und sie dann bis
m folgenden Morgen sich selbst zu überlassen, so that man auch hier. Väter, Mütter
d Verwandte von beiden Seiten waren aber in großer Besorgniß, denn sie fürchteten,
n nächsten Morgen den Bräutigam übel zugerichtet oder gar todt zu finden. Als nun
e Eheleute allein im Hause waren, setzten sie sich zu Tische, und bevor die Frau ein
ort hatte vorbringen können, sah der Mann umher und seine Dogge erblickend rief er
rnig: Hund, gib uns Wasser zum Händewaschen! Und die Dogge that es nicht. Da
ng der Herr an noch zorniger zu werden und sprach mit noch größerer Wuth zu dem
hier: Gib uns Wasser zum Händewaschen! Und der Hund gehorchte abermals nicht. Da
hob sich der Mann ganz wüthend, zog das Schwert, stürzte sich auf den Hund, hieb ihm
opf und Beine ab und besudelte seine Kleider, den Tisch und das ganze Haus mit Blut.
nd so wüthend und blutbefleckt setzte er sich wieder, sah umher, erblickte die Hauskatze
nd befahl ihr, ihm Wasser auf die Hände zu gießen. Und als es die Katze nicht that,
hrie er sie an: Was, du Verrätherin und Treulose, hast du nicht gesehen, wie ich der
ogge that, weil sie meinem Befehle nicht gehorchte? Zögerst du noch einen Augenblick,
schwör' ich, daß ich dir thun werde, wie ich der Dogge that. Und da die Katze dennoch
icht folgsam war, stand er auf, ergriff sie bei den Pfoten, schmetterte sie an die Wand

aber auch weit ausgelassener und skeptischer als der ehrenwerthe Infant erwies sich der wahrscheinlich zu Anfang des 14. Jahrhunderts geborene priesterliche Schalk Juan Ruiz, bekannter unter dem Namen des Erzpriesters von Hita (el arcipreste de Hita). Es ist viel von dem kaustischen Witz und dem satirischen Hang der italischen Novellisten in diesem Fabulisten und poetischen

---

und hieb sie in Stücke. Und wiederum setzte er sich an den Tisch und sah sich allenthalben um. Und die Frau, die sein Treiben mitansah, glaubte, er sei verrückt, und sprach kein Wort. Er aber bemerkte beim Umsehen sein Pferd und er hatte nur dies eine. Diesem nun rief er zornvoll zu, es solle ihm Wasser zum Händewaschen bringen, und das Pferd that es nicht. Da sprach er zu ihm: Wie, Don Pferd, Ihr meint wohl, da ich außer Euch kein Roß besitze, würde ich es Euch hingehen lassen, daß Ihr ungehorsam seid. Ich sag' Euch, daß ich Euch eben so schnell den Tod geben werde wie den beiden andern und daß es nichts Lebendes in der Welt gibt, mit dem ich nicht, so es nicht thut, was ich will, ebenso verfahren werde. Das Pferd rührte sich nicht und sein Herr ging zu ihm, hieb ihm den Kopf ab und riß es in Stücke. Und als die Frau sah, daß er sein Pferd getödtet, obwohl er kein anderes besaß, erkannte sie, daß dies kein Scherz sei, und sie gerieth in solche Angst, daß sie kaum mehr wußte, ob sie schon todt oder noch lebendig. Doch er, immer in Zorn, kehrte zum Tisch zurück, indem er schwur, daß, so er tausend Pferde besäße oder Männer oder Weiber, die seinen Befehlen nicht Folge leisteten, er sie sammt und sonders tödten würde. Dann, das blutige Schwert an den Gurt hängend, begann er sich wieder umzusehen, und wahrnehmend, daß sonst nichts Lebendes mehr da sei, blickte er seine Frau an und befahl ihr barsch, aufzustehen und ihm Waschwasser auf die Hände zu gießen. Und die Frau, die nichts anderes erwartete, als ebenfalls in Stücke gehauen zu werden, stand eilends auf und vollführte seinen Befehl. Da sagte er: Ach, wie froh bin ich, daß Ihr so thatet, denn sonst würde ich aus Aerger über diese Ungehorsamen Euch gethan haben wie ihnen. Drauf befahl er ihr, ihm zu essen zu geben, und sie that es und er redete mit ihr in einem Tone, daß sie glaubte, ihr Kopf liege schon abgehauen an der Erde. Und sie sprach während der ganzen Nacht kein Wort, aber sie leistete, was er begehrte. Und nach einer Weile sagte er zu ihr: Der gehabte Verdruß ließ mich nicht schlafen, wacht daher, daß mich niemand zu frühe wecke, und bereitet mir ein gutes Frühstück. Und als es Tag geworden, kamen Väter und Mütter und Verwandte an die Thüre, und da sie niemand sprechen hörten, besorgten sie, der Bräutigam sei todt oder verwundet. Und als sie durch die Thüre nur die Frau sahen, nicht aber den Mann, wurden sie in ihrer Besorgniß bestärkt. Aber als die Frau sie an der Thüre stehen sah, kam sie ängstlich herbei und flüsterte ihnen zu: Garstige, was beginnt ihr? Was untersteht ihr euch hierherzukommen und zu sprechen? Schweigt sogleich, denn sonst seid ihr, wie ich, alle des Todes. Und die andern verwunderten sich ob dieser Rede, und als sie erfuhren, was in dieser Nacht vorgegangen, priesen sie den jungen Mann sehr, weil er gewußt, was ihm zieme, und sein Haus so gut in Ordnung halte. Und von da ab war die junge Frau bescheiden und unterthänig und lebte sehr glücklich mit ihrem Manne und er mit ihr. Aber einige Tage später wollte es der Schwiegervater dem jungen Mann nachthun und tödtete sein Pferd auf dieselbe Weise. Jedoch seine Frau sagte zu ihm: Wahrhaftig, Don Soundso, das habt Ihr zu spät angefangen; wir beide kennen uns schon.

Wenn du im Anfang nicht dich zeigest, wie du bist,
Kannst du es später nicht, auch wo's dein Wille ist."

Erzähler, aber er ist origineller als jene. Er hat zwar auch geistliche Gesänge gedichtet, sein eigentlicher Gott war jedoch Don Amor, der ihn zu einem aus Erotik, Allegorie, Didaktik und Satire wunderlich gemischten, aber in seinen Einzelnheiten ganz vortrefflichen und sehr kurzweiligen Gedicht begeistert hat. Der Glanzpunkt des Werkes ist die Schilderung des Krieges zwischen dem Herrn Karneval und der Dame Fasten (Guerra de Don Carnal y de Donna Quaresma). Don Karneval hat zu Mitstreitern alles fette Geflügel, sowie Schinkenkeulen, Schöpsenviertel und dergleichen, Donna Quaresma hingegen alle Fische des Meeres und der Flüsse. Unglücklicherweise hat sich Don Karneval mit den Seinen im Essen und Trinken übernommen und ist zu frühe in Schlaf gesunken. Die Hähne krähen zu spät zu den Waffen, als Donna Fasten mit ihrem Heere zum nächtlichen Ueberfall herbeirückt. Don Karneval wird besiegt und schmählich aus seinem Palast verjagt. Allein nach Verfluß von vierzig Tagen hat ihn die gehörig erfolgte Verdauung wieder kampffähig gemacht, er kommt zurück, fällt über Donna Fasten her, welche ihrerseits inzwischen durch Enthaltsamkeit ganz entkräftet worden, und schlägt sie in die Flucht. Das Ganze kommt einem wie ein Vorbild von Rabelais' tollem Wurstkrieg vor. Ueberhaupt ist der Erzpriester von Hita ein durchaus ebenbürtiger Vorläufer des großen französischen Satirikers, insbesondere auch darin, daß er satirische Seitenhiebe auf Pfaffheit und Papstthum anbringt, wo er kann, wie z. B. in der schönen Schilderung von der Macht des Geldes: — „Gar viel vermag das Geld und sehr muß man es lieben. Den Albernsten wandelt es zu einem Weisen, den Lahmen macht es laufen, den Stummen sprechen; selbst wer keine Hand hat, greift doch nach dem Gelde. Sei einer ein Einfaltspinsel und grober Lümmel, das Geld kann ihn zum Hidalgo und Gelehrten machen; je mehr er dessen hat, desto größer ist sein Verdienst. Wer kein Geld hat, ist nicht einmal sein eigener Herr. Das Geld ist Alkalde und hochgepriesener Richter, Rathsherr, durchtriebener Rabulist und Alguazil; es steht allen Aemtern zugleich vor. Hast du Geld, so hast du Trost, Vergnügen, Freude und die Gunst des Papstes. Du wirst das Heil gewinnen, kannst das Paradies kaufen; wo es viel Geld gibt, gibt es auch viel Segen. Am Hofe zu Rom, wo Seine Heiligkeit ist, sah ich alle dem Gelde viele Unterthänigkeit bezeigen; alle thaten ihm in feierlicher Weise große Ehre an, alle demüthigten sich vor ihm als vor der Majestät. [1]) Ueberall, wo man es an-

[1]) Dieser Satz ist, in Betracht, daß ein Spanier, ein spanischer Priester denselben schrieb, sehr charakteristisch und wird im Original noch weiter ausgeführt: —

„Yo vi en corte de Roma, do es la Santidat,
Que todos al dinero fasen grand homilidat,
Grand honra le fasian con grand solenidat,
Todos á él se homillan como á la magestat.

wandte, sah ich Wunder geschehen; viele hatten den Tod verdient, es gab ihnen das Leben; andere waren ohne Schuld, es tödtete sie auf der Stelle." Ein Nachfolger und Nachahmer des wackern Erzpriesters von Hita war Lopez de Ayala (st. 1407), der in seinem „Reimwerk vom Palaste (Rimado del Palacio)" didaktisch-satirische Spiegelbilder seiner Zeit sammelte. Ein sehr angesehener und dabei freimüthiger Staatsmann und Krieger, war er auch vollkommen befähigt, die Geschichte seiner Zeit zu schreiben, was er in der „Coronica de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique II., Don Juan I., Don Enrique III." that. Der Stil dieses Geschichtewerkes verräth das Studium der römischen Historiker, deren Ayala einen, den Livius, auch übersetzte; dem Inhalt ist besonders die frappante Festigkeit nachzurühmen, womit die Wildheit des Mittelalters gezeichnet wird. Andere Chronisten dieser Periode waren Juan Nuñez de Villasan, Ruy Gonzalez de Clavijo und Juan de Alfaro.

Zweite Periode.

Unter der zweiten Periode der spanischen Literatur begreift man gewöhnlich den Zeitraum von Juan II. bis auf Karl V., also von 1407 bis 1517. Als zwei Hauptmerkmale kommen demselben zu das Herrschendwerden der Nachahmung provenzalischer Liederkunst und des Troubadourwesens an den Höfen von Aragonien und Kastilien und dann der immer mächtiger hervortretende Einfluß der Alterthumsstudien. Beide Elemente vereinigten sich gewissermaßen zu einer höfischen Gelehrsamkeit, deren Bestrebungen zwar in ihrer Art ganz ehrenwerth waren und zum Vorschritte der Kultur Spaniens wesentlich mitgewirkt haben, rücksichtlich ihres poetischen Werthes aber die Kraft und Frische der volksmäßigen Dichtung der früheren Periode bei weitem nicht erreichen. Indessen wurde die spanische Literatur vor dem schlimmen Geschicke, völlig in höfischen Aeußerlichkeiten aufzugehen, dadurch bewahrt, daß ihre eigentliche Seele, die nationale Romanzenpoesie, keineswegs erstorben war, sondern, wenn auch aus den Händen des Volkes in die Hände der Dichter von

---

Fasia muchos priores, obispos et abades
Arzobispos, doctores, patriarcas, potestades,
A muchos clérigos nescios dábales dinidades,
Fasia de verdat mentiras et de mentiras verdades.
Fasia muchos clérigos é muchos ordenados,
Muchos monges é monjas, religiosos sagrados,
El dinero los daba por bien examinados.
A los pobres desian que non eran letrados."

Beruf übergegangen, noch immer Beweise ihrer Unverwüstlichkeit ablegte, sei es auch nur durch die formale Verfeinerung, die ihre älteren Erzeugnisse in dieser Zeit erfuhren. Fast sämmtliche Romanzen haben nämlich ihre jetzige Gestalt erst in der zweiten Periode der spanischen Poesie erhalten, was Zeugniß gibt von der Verehrung, womit auch die Kunstdichter diesen Schatz der echtnationalen Hervorbringung betrachteten.

König Juan I. von Aragonien wie König Juan II. von Kastilien sammelten einen poetischen Hof um sich. In der Umgebung des ersten, welcher nach dem Vorbilde derartiger Institute Südfrankreichs zu Barcelona ein „Consistorio de la gaya ciencia“ einrichtete, herrschte mehr das heitere Formenspiel der provenzalischen Dichtkunst, an dem Hofe des zweiten mehr die gelehrte, von dem Studium der Alten abhängige Richtung; beide Tendenzen spielten jedoch vielfach in einander und unterstützten sich gegenseitig, wie sich dieses schon in den literarischen Bestrebungen eines der hervorragendsten Gründer und Wortführer dieser Literaturperiode, des Enrique de Aragon, Marques de Villena (st. 1434), deutlich kundgibt. Villena war einerseits bei Errichtung des eben erwähnten Dichterhofes zu Barcelona thätig und schrieb eine auf provenzalischen Grundsätzen beruhende Poetik („Del arte de trobar“), andererseits übersetzte er Cicero's Buch vom Redner und Virgils Aeneis in's Kastilische. Außerdem wird ihm von einigen spanischen Literatoren ein mythologisch-didaktisches Gedicht, „Die Arbeiten des Herkules (los trabajos de Hercules)“ zugeschrieben, was ihm aber andere absprechen. An den Namen des edlen Marques knüpfen sich auch die Anfänge des dem Kirchendienste entwachsenen Drama's in Spanien, indem er ein jetzt nicht mehr vorhandenes allegorisches Stück schrieb, welches 1414 zu Saragossa bei Gelegenheit der Krönung Juans II. aufgeführt wurde. In Villena's Fußstapfen trat, mäcenatisch und produktiv für die Literatur thätig, sein Zögling und Freund, der berühmte Feldherr und Staatsmann Iñigo Lopez de Mendoza, Marques de Santillana (1398 — 1458). Unter seinen Werken ist zunächst hervorzuheben der historisch-kritische Brief, welchen er an den Konnetable von Portugal Don Pedro über den Ursprung der spanischen Poesie richtete („Letra sobre la origen de la poesia española,“ deutsch von Clarus, II. 61—70). Von seinen dichterischen Versuchen werden die größeren Stücke, worunter eine Elegie auf den Tod Villena's, dann eine Sammlung von hundert Sprüchwörtern („Centiloquio“) ferner die philosophische „Diálogo de Bias contra Fortuna“ und endlich das didaktische Gedicht „Der Günstlingsspiegel (Doctrinal de privados),“ gehören, an Frische und Reiz von den kleineren, den Kriegs- und Liebeliedern, übertroffen. Aber sogar diese sind nicht völlig frei von steifer Gelehrsamkeit. Merkwürdig ist, daß sich in der Reihe der kleineren Gedichte auch Sonette vorfinden, welche italische Form der Marques von Santillana allem nach zuerst in Spanien einführte. Er hat auch ein Drama verfaßt,

eine Art Haupt- und Staatsaktion, welche den Titel „Comedieta de Ponza" führt und mit zu den ersten Lebenszeichen der außerkirchlichen Dramatik Spaniens gerechnet werden muß. Mendoza's Freund Juan de Mena (1411—1456) gilt den Spaniern für den bedeutendsten Poeten seiner Zeit und sein allegorisch-moralisches Gedicht „El Laberiento ó las trecientas" in 300 achtzeiligen Koplas für das „anziehendste Denkmal der kastilianischen Poesie des 15. Jahrhunderts." In Wahrheit ist es nur eine frostige, gelehrt thuende Allegorie von dante'scher Struktur. Von den übrigen Dichtern des johanneischen Zeitalters sind zu nennen: Fernan Perez de Guzman, Juan de Ixar, Gomez Manrique, Jorge Manrique, Rodriguez del Padron, Garci Sanchez de Badajoz, Alonzo de la Torre, Alonzo de Kartagena, Alvar Garcia de Santa Maria, Diego de San Pedro, Pedro Diaz de Bledo, Diego Lopez Haro.

Von allen den bisher Genannten und von vielen andern, im Ganzen von 138 Dichtern, enthält das „Allgemeine Liederbuch (Cancionero general," 1511) reichliche Proben. Hernando de Castillo hat dieses vortreffliche Sammelwerk veranstaltet, das „als ein Mausoleum zu betrachten ist, welches das angebrochene neue Zeitalter dem abscheidenden Mittelalter der kastilischen Posie setzte." Im Kancionero general, dessen Lyrik in die Rubriken Tanzlieder oder Balladen (Bayles), epigrammatische Liederchen (Canciones), Kehrreime (Villancicos), Glossen (Glosas), Witzspiele (Letrillas), Bauernlieder (Vilanellas) und Gassenhauer (Pasa-callas) zerfällt, finden sich außerdem einige Gedichte in dialogischer Form, welche mit zu den Anfängen des spanischen Drama's gerechnet werden können. So auch das Schäfergedicht „Mingo Rebulgo" aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in welchem der Schäfer Mingo Rebulgo auf die Fragen des Propheten Gil Arribato hin eine bitter-satirische Schilderung von dem Treiben am Hofe Heinrichs IV. von Kastilien entwirft.

Mit größerer Sicherheit und Schärfe trat jedoch das dramatische Element erst zur Zeit der „katholischen Majestäten" auf und zwar in den dialogisirten Eklogen des auch als Lyriker ausgezeichneten Juan de la Encina (1469 bis 1534), den ein alter spanischer Autor einen Poeten von großer Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe nennt und von dem ein anderer seiner Landsleute sagt: „Wir besitzen drei Eklogen von ihm, die er selbst vor dem Admiral von Kastilien und der Herzogin von Infantado darstellte. Diese waren die ersten Komödien (Dramen), und zu desto mehr Ruhm für ihn und für unsere Komödie wurde in denselben Tagen, wo Kolon den Reichthum Indiens und die neue Welt entdeckte und der große Feldherr das Königreich Neapel zu unterwerfen begann, auch der Gebrauch der Komödie entdeckt, damit alle angespornt würden, gute heroische und ausgezeichnete Handlungen zu vollbringen, indem sie die Thaten so großer Männer dargestellt sähen." Natürlich

muß man sich von Encina's Weihnachtsspielen, denn als solche wurden seine Schäferstücke aufgeführt, nur bescheidene Vorstellungen machen. Das geistliche Element war in ihnen das vorherrschende und sie schlossen sich demnach noch ziemlich fest an die kirchlichen Mysterien- und Mirakelspiele an, die auch in Spanien die Grundlage der modernen Schauspielkunst bildeten. In ganz anderen Kreisen bewegt sich dagegen die Tragikomödie von der Celestina („La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea"). Dieses Werk, welches 1499 zuerst erschien, gehört zu den gefeiertsten Büchern der altspanischen Literatur und wurde in viele fremde Sprachen übersetzt (in die deutsche unter dem Titel „Hurenspiegel" schon 1520, neuerlich von Bülow 1843). Das Buch ist durch und durch dramatisch, aber in der Form dennoch mehr eine dialogisirte Novelle als ein wirkliches Drama. Für die Aufführung war die Celestina wohl niemals bestimmt, schon um ihrer Länge (21 Akte) willen; allein sie hat durch ihre belebte und treue Sitten- und Charakterzeichnung, wie durch die Kraft und Geschmeidigkeit ihres Dialogs auf spätere Dramatiker unzweifelhaft sehr wohlthätig eingewirkt. Den Inhalt faßt der oben erwähnte Titel der ältesten deutschen Uebersetzung ganz gut in ein Wort. Die Autorschaft des Werkes schrieben einige dem Juan de Mena, andere dem Rodrigo de Cota zu, mit größerer Sicherheit aber läßt sich dieselbe dem Fernando de Rojas zuwenden. Eine bestimmtere theatralische Gestalt erhielt das spanische Drama durch den portugiesischen Dichter Gil Vicente (1480 bis 1557), der in spanischer Sprache und in den kurzzeiligen Romanzenversen, welche die Grundform der Dramatik blieben, acht Stücke verfaßte, von denen besonders die komischen („Farças") werthvoll sind.[1]) Es bleibt indessen ungewiß, ob diese Stücke je in Spanien aufgeführt wurden. Unter den Fortbildnern des spanischen Drama's bis zur Zeit, wo sich der große Cervantes desselben annahm, sind insbesondere Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de la Cueva und Christoval de Virues namhaft zu machen.

Von den Historikern oder, wenn man lieber will, von den Chronisten und Biographen dieser Periode haben ein rühmliches Andenken hinterlassen Gutierre Diaz de Games („El victorial o historia de Don Pedro Niño"), Hernando del Pulgar („Los claros varones de Castilla y sus letras"), Fernan Perez de Guzman („Generaciones y semblazas"), der Verfasser der Chronik Alvaro's de Luna (Cronica del Condestable Alvaro de Luna," Antonio de Castellanos?), Manuel Rodriguez de Sevilla („Cronica de España"), der Principe Carlos de Viana

---

[1]) M. Rapp hat im 1. Bande des von ihm herausgegebenen „Spanischen Theaters" (Bibliothek ausländ. Klassiker, Heft 68 fg.) 5 Possen und 2 Autos von Gil Vicente übersetzt und ebenso 2 Komödien und 6 Zwischenspiele von Rueda.

(„Cronica de los reyes de Navarra"), Diego de Valera („Cronica de España," etc.), Diego Rodriguez de Almela („El Valerio de las historias escolasticas y de España") und Fernan Mexia („Nobiliario vero").

Dritte Periode.

In ihrer dritten Periode, welche in die Regierungszeit Karls V. fiel, schwoll die Blüthenknospe der spanischen Literatur schon so mächtig und schön, daß sie die ganze Pracht, zu welcher sie in der vierten sich entfaltete, mit Gewißheit voraussehen ließ. Die Nation hatte ihre welthistorische Mission angetreten. Durch seinen König, der in Italien, in Deutschland, in den Niederlanden, in der alten und neuen Welt gebot, war Spanien der Mittelpunkt einer Macht, wie sie die alte und neue Geschichte noch nicht gesehen; denn selbst die Eroberungen der Römer schrumpfen zusammen vor dem unübersehbaren Ländergewinnst, welcher der spanischen Tapferkeit und dem spanischen Glück in der westlichen Hemisphäre allein zufiel. Inneres Gedeihen und Ruhm nach außen beschwingten die Gemüther und drängten zu geistigen Thaten, die denen des Krieges und der Politik ebenbürtig zur Seite gehen sollten. Zwar die Freiheit fehlte, allein die erhebende Erinnerung an die glorreichen, wenn auch unglücklichen Kämpfe, welche die Kommuneros unter Anführung des Freiheitsmärtyrers Padilla († 1521) gegen den Despotismus Karls V. zu Gunsten der uralten nationalen Freiheiten durchgefochten, erlosch nicht so bald und hielt im Herzen des Spaniers fortwährend jenen männlichen Stolz und jenes Ehrgefühl wach, welche ihn jederzeit wenigstens vor sozialer Erniedrigung bewahrt haben, wenn sie auch politischen Servilismus und religiöse Brutalität nicht abzuwenden vermochten. Der blendende Glanz der Macht, welcher vom Throne Karls V. herab Spanien überstralte, war ganz geeignet, den Verlust innerer Unabhängigkeit ob äußeren Triumphen vergessen zu machen. Der Gedanke, die herrschende Nation zu sein, ist ein gar so schmeichelhafter und die Völker haben es sich von jeher gefallen lassen, daheim Knechte zu sein, sowie sie draußen die Herren spielen konnten. Was endlich die grausame kirchliche Tyrannei angeht, welche nach dem Fall der Morisken Spanien zum Tummelplatze ihrer Blutgier machte, so ist zu bemerken, daß sie dem Geistesleben des alten und echten Spaniers im Ganzen wenig hinderlich sein konnte, weil er mit allen Fibern fanatischer Katholik war und es demnach nicht nur ganz in der Ordnung, sondern sehr verdienstlich finden mußte, wenn jeder Versuch, ja sogar der entfernteste Verdacht eines entfernten Versuchs, das „alte Christenthum," d. h. die römisch-katholische Orthodoxie, zu beeinträchtigen,

mit dem Flammentode bestraft wurde. Die höhere Wissenschaft, deren Seele die freie Forschung, war allerdings durch die Inquisition in Spanien unmöglich gemacht, allein den Aufschwung der poetischen Nationalliteratur hat sie eher gefördert als gehemmt, indem sie die erwählten Geister auf das Gebiet der Phantasie und Leidenschaft verwies und das des denkenden Verstandes vor ihnen absperrte.

Die gewaltige Veränderung, welche mit Spanien nach dem Falle von Granada vorging, als der Erbe des österreichischen Philipps und der Tochter Ferdinands und Isabella's den spanischen Thron bestieg, manifestirte sich auch in der Literatur. Spanien trat aus seiner bisherigen Abgeschlossenheit politisch heraus und alsbald wurde seine Literatur äußerlich, d. h. sie ließ die Fremde auf sich wirken und richtete sich nach ausländischen Vorbildern. Ihre Repräsentanten eroberten der spanischen Poesie fremde Formen zur selben Zeit, als Spaniens Feldhauptleute fremde Länder eroberten. Zugleich gewann die Poesie, als Kunst betrachtet, an Boden und Verbreitung, wozu die Buchdruckerkunst das Meiste beitrug. Die bisherige Kunstpoesie, wie die Bildung überhaupt, war in Spanien ausschließlicher Besitz höfisch-gelehrter Kreise gewesen; Guttenbergs Erfindung aber gab auch hier, wie überall, dem Gedanken unermüdliche Schwingen, von welchen getragen er sich zu allen Orten und zu allen Ständen Bahn brach. Vor der Zeit Karls V. war die politische Kraft Spaniens innerhalb der Landesgränzen in Bekämpfung der Moriskos koncentrirt und die Poesie hatte sich auf's innigste mit diesem Kampfe verwoben; sie hatte Großes auf beschränktem Terrain vollbracht, nämlich die Schöpfung ihrer kostbaren Romanzen, die im Norden das Thal von Roncesval, im Süden Granada als Mittelpunkte besaßen; jetzt aber entfalteten die spanischen Heere ihre Banner in allen Ländern und ließen die spanischen Flotten ihre Flaggen an allen Küsten wehen, und siehe da, auch die spanische Poesie sah sich nach fremden Erwerbungen um. Allein in ebendemselben Grade, in welchem sie an Reichthum und Vielseitigkeit gewann, büßte sie an Charakter ein. Die spanische Politik blieb sich überall gleich, blieb national-spanisch. Nicht so die Literatur: sie wurde in dieser Periode eine nachahmende.

Hauptvorbild dieser Nachahmung ward und blieb, neben der Klassik des Alterthums, die italische Literatur. Die politischen Ereignisse der Zeit hatten viele Spanier nach Venedig, Florenz, Rom und Neapel geführt, wo sie die Schätze der italischen Poesie kennen lernten und die Kenntniß und Bewunderung der Dichtungen Dante's, Petrarca's, Boccaccio's und anderer mit in ihre Heimat zurücknahmen. Uebersetzungen bahnten der Nachahmung derselben den Weg. Italischer Stil und italische Formen wurden herrschend und verdrängten die einheimischen Stoffe und Versmaße, jedoch nicht in solchem Grade, daß das Nationale nicht noch immer einiges Ansehen behalten hätte und von bedeutenden Dichtern, wie z. B. von Christoval de Castillejo (1490

bis 1556), gegen die Ausländerei vertheidigt, ja sogar von Anhängern der neuen Schule selbst geschätzt worden wäre. Als Stifter dieser Schule, mit deren Thätigkeit die Spanier das klassische Zeitalter ihrer Literatur eröffnen, ist Juan Boscan Almogaver anerkannt, dessen Leben in den Zeitraum von 1490—1540 fällt. Boscan schrieb seine Jugendgedichte noch im Stil der altspanischen Cancioneros, ließ aber denselben fallen, als er mit der italischen Poesie bekannt geworden. Den Uebergang zur Manier derselben machte er durch seine freie Uebersetzung von des Musäos „Hero und Leander" und dichtete dann petrarkaisch geformte Sonette und Canzonen, die jedoch von echt-spanischer Glut der Empfindung erfüllt sind. Auch die Ottave rime führte er durch seine reizende lyrisch-epische Allegorie „Das Reich der Liebe" in Spanien ein, und daß er neben den Italienern auch die Alten, besonders den Horaz, studirte, beweisen seine poetischen Episteln. Seine Werke erschienen zuerst 1543 und zwar in Lissabon (Las Obras de Boscan). Boscan zunächst steht sein Freund Garcilaso (eigentl. Garcias Laso) de la Vega (1503—1536), dessen außerordentlich zarten und anmuthsvollen Gedichten nicht anzusehen ist, daß er sein Leben meistens im Heerlager verbrachte und, im Feldzug von 1536 bei der Erstürmung eines Thurmes unweit Marseille am Kopfe verwundet, den Tod eines tapferen Kriegers starb. Auch er dichtete anfangs im nationalen Liederstil, wurde aber bald durch Boscans Vorbild zur Annahme der italischen Formen vermocht. In seinen Schäfergedichten („Eglogas"), einer Gattung, welche er eigentlich in Spanien zuerst begründete, vermählt er die maßvolle Grazie der Alten mit der sinnigen Gefühlsromantik der Neueren und ich wüßte kein Gedicht dieser Gattung zu nennen, welches sich an bezaubernder Lieblichkeit mit seiner ersten Ekloge („El dulce lamentar de los pastores" etc.) messen könnte.[1]) Die Anzahl seiner Werke ist nicht groß, aber alles, was er schrieb — Eklogen, Elegieen, Canzonen, Sonette, Oden, Episteln, Lieder — ist so vortrefflich, daß sein Anspruch auf den Ehrennamen eines „Fürsten der spanischen Dichter," welchen seine Zeitgenossen ihm gaben, wohlbegründet erscheint (Las Obras de Garcilaso de la Vega, Sevilla 1580). Das von Garcilaso gegebene Beispiel pastoraler Poesie wurde zunächst durch zwei Portugiesen befolgt, Francisco de Saa de Miranda (geb. 1495) und Jorge de Montemayor (geb. um 1520, st. 1561), welche ihre Schäferdichtungen in spanischer Sprache schrieben. Miranda's Eglogas erinnern durch ihre Kraft und Naivetät an Theokrit, Montemayor aber dichtete den ersten, in alle Sprachen

[1]) Eine sehr gute Verdeutschung dieser Ekloge findet sich in F. W. Hoffmanns „Blüthen spanischer Poesie" (3. A. S. 42), welche eine Auswahl aus den Gedichten Boscans, Garcilaso's, Mendoza's, Gil Polo's, Villéga's, Montemayors, Ponce's de Leon, Gongora's, Castillejo's, Herrera's, Rioja's und anderer in metrischer Uebersetzung bieten.

übersetzten, unzähligemale nachgeahmten, aber nie erreichten spanischen Schäferroman „Diana (La Diana)," in dessen anmuthige Prosa, die besonders in der novellistischen Episode „Abindarraez und Xarifa" bewundernswerth erscheint, eine Menge seelenvoller, Zärtlichkeit hauchender Gedichte eingeflochten ist, unter denen vor allen die Abschiedsscene zwischen Sireno und Diana und die Canzone, welche Diana's Klagen um den fernen Geliebten enthält, rühmend betont werden müssen. [1]) Gaspar Gil Polo, dessen Geburt in die Mitte des

[1]) Da in unsern Tagen die Schäferdichtung zu den Verschollenheiten gehört, so wird es nicht unzweckdienlich sein, zur Erläuterung von Montemayors Art und Weise eine der charakteristischen Stellen nach Hoffmanns Uebersetzung (Bl. d. sp. P. 145) hierherzusetzen. Diese Stelle ist folgende: —

„Von den Gebirgen Leons stieg der von seiner Diana vergessene Sireno herab, mit dem die Liebe, das Glück und die Zeit also hart verfahren, daß er von dem kleinsten Leiden, das in seinem unglücklichen Leben ihn betroffen, nichts Geringeres als den Tod erwartete. Nicht mehr weinte der arme Hirt um den Schmerz, den die Trennung ihm verhieß, noch auch beunruhigte ihn die Besorgniß, vergessen zu werden: denn erfüllt sah er die Ahnungen seines Argwohns so sehr zu seinem Nachtheil, daß kein härterer Schlag des Schicksals ihn weiter bedrohen konnte. Als nun der Hirt zu den grünen und fröhlichen Wiesen gelangte, die der volle Strom Ezla mit seinen Fluthen bewässerte, da trat das große Glück wieder vor seine Seele, das er damals auf ihnen genossen, als er noch ganz so Herr seiner Freiheit war, wie er späterhin der unterthänig ward, die ihn ohne Ursach' in die Nacht ihres Vergessens begraben. Er gedachte der glücklichen Zeit, da er auf diesen Wiesen, an diesen lieblichen Borden seine Heerde weidete, allein den Gewinn im Auge habend, der aus ihrer treuen Führung ihm entsprang. In seinen Feierstunden hatte er seine Freude einzig an dem Wohlgeruch der goldenen Blumen, die der Lenz als die fröhlichen Vorboten des Sommers über die ganze Natur ausstreuet; auch nahm er wohl seine gar zierliche Laute zur Hand, die er in seiner Hirtentasche stets bei sich trug, oder auch eine Hirtenflöte, zu deren Ton er die süßen Verse dichtete, um derentwillen er von den Hirtinnen des ganzen Bezirkes gerühmt ward. Er war aufgewachsen auf der Flur, auf der Flur weidete er seine Heerde und so beschränkten sich denn seine Verse auch auf die Flur, bis die leidige Liebe ihn um seine Freiheit brachte, wie sie es mit denen zu thun pflegt, die sich am freiesten dünken. Jetzt kam der arme Sireno mit verweinten Augen, verändertem Gesicht und einem so an Leiden gewöhnten Herzen, daß er, hätte das Glück ihm eine Freude schenken wollen, ein anderes, neues Herz würde haben suchen müssen, um sie in sich aufzunehmen. Sein Gewand war von einem Tuche, das so rauh wie sein Geschick. In der Hand trug er einen Schäferstab, am linken Arme herab hing ihm eine Hirtentasche. Er lehnte sich an den Stamm einer Buche, fing an seine Augen am schönen Borde hinschweifen zu lassen, bis daß er mit ihnen an die Stelle kam, wo er zuerst die Schönheit, den Reiz und das sittige Wesen der Schäferin Diana erblickte, in welcher die Natur die vielfach vertheilten Vollkommenheiten vereinigte. Was sein Herz empfand, das ermesse, wer jemals in trübe Erinnerungen sich verlor. Nicht vermochte der unglückliche Hirt die Thränen zurückzuhalten, noch die Seufzer zu unterdrücken, die seinem Herzen entschlüpften, und die Augen gen Himmel gerichtet, brach der Betrübte also in Worte aus: Ach, mein Gedächtniß! Feind meiner Ruhe! würdest du nicht besser beschäftigt sein, wenn du mich die gegenwärtigen Leiden vergessen ließest, als daß du mir vergangene Freuden vor Augen stellest? Was sagst du mir, Gedächtniß? Daß ich meine

16. Jahrhunderts fiel, ergänzte und beschloß das Werk in Montemayors Geist und Form, indem er 1564 seine „Verliebte Diana (La Diana enamorada)" erscheinen ließ. Beide Bücher bezeichnet Cervantes als die besten

---

Gebieterin Diana auf dieser Aue sah? Daß ich auf ihr zu fühlen anfing, was ich nie aufhören werde zu beweinen? Daß sie an dieser klaren, mit hohen und grünen Erlen eingefaßten Quelle unter tausend Thränen mir oftmals schwur, daß nichts im Leben, weder der Wille ihrer Eltern, noch die Ueberredung der Brüder, noch das dringende Bitten der Verwandten, sie in ihrem Entschlusse wankend machen solle? Und daß, wenn sie dies betheuerte, in ihren schönen Augen Thränen glänzten, gleich den orientalischen Perlen, die Zeugen dessen zu sein schienen, was sie im Herzen zurückbehielt, sie unter dem Bedrohen, mich für einen Mann von geringer Einsicht zu halten, mir befahl zu glauben, was sie so vielmal mir versprach? Doch halt ein wenig, mein Gedächtniß! nun, da du mir die Ursachen meines Unglücks vorgeführt — denn das waren sie, indem das Glück, dessen ich damals genoß, der Keim des Unglücks ward, das ich erdulde — so vergiß auch nicht, zur Linderung dieses Leides mir die Drangsale, die Unruhe, die Furcht, die Zweifel, die Eifersucht, den Argwohn, das Mißtrauen einzeln vor Augen zu stellen, die, selbst im günstigsten Verhältnisse, den wahrhaft Liebenden nicht verlassen. Ach, Gedächtniß! Gedächtniß, Störer meiner Ruhe! wie bestimmt kannst du mir erwidern, daß das größte in diesen Betrachtungen erwähnte Leiden sehr unbedeutend war im Vergleich mit der Freude, die mir dafür zu Theil ward. Du, mein Gedächtniß, hast wohl recht, und das Schlimmste ist, daß dies Recht so groß ist! — Und hiemit zog er aus seinem Busen ein Papier hervor, worin er einige Schnüre grüner Seide und Haare — und was für Haare! — eingeschlagen hatte, legte sie auf den grünen Rasen hin, zog, unter vielen Thränen, seine Laute hervor, nicht mehr so zierlich gehalten wie damals, als Diana ihn begünstigte, und stimmte folgendes Lied an:

„Locke, welchen Wechsel sehen
Mußt' ich, ach, seit ich dich sah!
Und wie übel seh' ich da
Noch die Hoffnungsfarbe stehen!
Freudig durft' ich mir's bekennen —
War ich gleich von Furcht nicht frei!
Daß kein Hirt so würdig sei,
Dich, o Locke, sein zu nennen.

Ach, wie oft, o Locke! schielte
Sonst Diana hin nach mir,
Wenn getändelt ich mit dir,
Dich geküßt und mit dir spielte!
Und wie ihre Thränen flossen
— Ach, die falschen Thränen! — dort
Sprach im Scherz ich wohl ein Wort,
Das ihr Argwohn eingegossen!

Daß ich traute dem Versprechen,
Das in jenen Augen lag,
Die mein Herz durchbohrten! sag,
Goldne Locke, war's Verbrechen?

ihrer Art und bekanntlich war der Verfasser des Don Quijote eben kein nachsichtiger Kritiker.

Ein vielseitigeres, männlicheres und selbstständigeres Streben als die bisher genannten klassischen Lyriker und Idylliker Spaniens legte **Diego Hurtado de Mendoza** an den Tag. Dieser berühmte Kriegs-, Staats- und Lebemann, der 1503 zu Granada geboren wurde und 1575 zu Valladolid starb, gehört zu jenen vorragenden Geistern, welche das bewegteste Geschäftsleben mit literarischer Thätigkeit zu vereinigen wissen und hier wie dort Treffliches leisten, ohne dadurch im fröhlichen Genießen der Lebensfreuden behindert zu werden. Hatte doch der Feldherr, Diplomat und Schriftsteller noch in seinem sechszigsten Jahre Feuer und Kraft genug, einen Nebenbuhler in der Liebe, welcher ihm mit dem Dolch zu Leib ging, ohne weiteres zum Fenster hinaus zu werfen, was ihm die Ungnade und Verbannung von seiten Philipps II. zuzog. In seinen metrischen Arbeiten huldigte er theils dem alten Nationalstil, indem er Redondillas, Villancicos und Letrillas dichtete, theils den Grundsätzen der italischen Schule. Unter seinen in letzterem Stil gedichteten Sachen zeichnen sich die Episteln (von ihm einfach „Cartas," Briefe, betitelt) in Terzinen aus. Er war der erste, der die Form der didaktischen, mit horazischer Philosophie getränkten Epistel in Spanien handhabte, und seine Epistel an Boscan („El no maravillarse hombre de nada" etc.) ist noch jetzt ein unübertroffenes Muster- und Meisterstück dieser

---

Sahst du nicht, wie sie mir dorten
Tausend Thränen weinte vor,
Bis ich einen Eid ihr schwor,
Glauben schenk' ich ihren Worten?

Sah man bei so hohen Reizen
Jemals solchen Wankelmuth?
Und der reinsten Liebesglut
Je das Glück so böslich geizen?
Ja, in ihrem Namen schämen
Mußt du, Locke, dich vor mir,
Mich, den Treugebliebnen, hier
So verlassen wahrzunehmen.

Hier am Strom sah ich sie sitzen;
In den leichten Sand hinein
„Lieber todt, als untreu sein!"
Schrieb sie mit den Fingerspitzen.
Bittern Spott heißt das getrieben,
Amor! Auf die Schwüre bau'n
Eines Weibes mußt' ich, trau'n
Worten, in den Sand geschrieben."

Gattung.[1]) Aber bedeutender noch als durch seine Verse wurde er für die spanische Literatur durch seine Prosa, die er in seiner Jugend als Romandichter, im Alter als Geschichtschreiber mustergiltig zu machen wußte. Als Student zu Salamanka schrieb er den weltbekannten „Lazarillo de Tormes" (Lazarillo de Tormes), womit er die Gattung des echtspanischen Schelmenromans („Estilo picaresco," von picaro, Schelm) schuf, welches der Herrschaft der Ritter- und Schäferromane ein Ende machte. Das Buch ist durchweg ein wahrer Schatz durch seine feine Menschenkenntniß, seine prickelnde Satire und seine mit köstlicher Laune entworfene Sittenmalerei; aber die anziehendste Anatomie des Menschenherzens entfaltet der Verfasser meines Bedünkens in der Schilderung des Vagabundenlebens, welches der kleine Lazarillo in Gesellschaft des bösen blinden Bettlers führt, und den kastilischen

---

[1]) Man thut dem spanischen Dichter ein Unrecht an, wenn man diese treffliche Dichtung nur so obenhin als eine Nachahmung der berühmten horazischen Epistel „Nil admirari" bezeichnet. Die Eingangsverse derselben haben dem Mendoza allerdings vorgeschwebt, allein wie selbstständig er in seiner Epistel vorging, können schon die folgenden schönen Stellen zeigen, zu denen man das Vorbild oder auch nur die Anregung im Briefe des römischen Poeten vergeblich suchen würde: —

„Como se han de tomar, como entender
Las cosas altas, y á las que son ménos
Que gesto les debríamos hacer?

Esta tierra nos trata como agenos,
Y aunque la otra esconde sus secretos,
Pienso que para ella somos buenos ....

Si le duele, si duda ó si espera,
Si teme, todo es uno: pues están
A entender bien ó mal de una manera ....

Enfin, señor Boscan, pues hemos de ir
Los unos y los otros un camino,
Trabaje él que pudiere de vivir."

(Wie soll man nehmen, wie soll man verstehen
Die hohen Dinge, mit was für Gebärden
Hinwiederum auf die geringern sehen?
Als bloße Pilger leben wir auf Erden;
Und ist uns gleich ein Räthsel jene Welt,
Denk' ich, daß wir doch für sie passen werden ....
Ob jemand hoffe, zweifle, fürchte, leide,
Es läuft auf Eins hinaus; man muß sich schicken
Auf gleiche Weis' in Trübsal wie in Freude ....
Da wir, Señor Boscan, doch müssen ziehen
All' miteinander hin auf einem Wege,
So mag, wer kann, sich um das Leben mühen!)

Nationalstolz, der oft zum Bettelstolz ausartet, hat er besonders prächtig gezeichnet in dem Kapitel, wo Lazarillo als Lakai sich sieben Bürgerfrauen zugleich verdingt; „denn die Frau des Bäckers, des Schuhmachers, des Schneiders, des Maurers u. s. w. würde sich schämen, über die Straße und in die Messe zu gehen, ohne einen Bedienten zu haben, der ihnen, den Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte, und da keine im stande ist, allein ihn zu bezahlen, so richten sie sich so ein, daß er nach einander den Dienst bei jeder verrichten kann.“ Leider vollendete Mendoza seinen Roman nicht und der zweite Theil, welchen Enrique de Luna hinzufügte, ist des ersten nicht würdig. Dagegen fand Mendoza als Schöpfer des pikaresken Romans einen ebenbürtigen Nachfolger in Mateo Aleman, der unter Philipp II. lebte und den „Guzman von Alfarache“ (La vida del Picaro Guzman de Alfarache) schrieb, welcher gleichfalls die Runde durch Europa machte. Unbedeutender ist Francisco de Ubeda's „Gaunerin Justina“ (La Picara Justina). Wie Mendoza durch seinen Lazarillo, der von dem nachahmenden Charakter dieser Literaturperiode eine so bedeutsame Ausnahme macht, die volksmäßige und nationale Romandichtung eröffnete, so steht er auch an der Spitze der eigentlichen Historiker seines Landes vermöge seiner Geschichte des Krieges gegen die aufständischen Mauren („Guerra de Granada hecha por el Rey de España Don Felipe II. contra los Moriscos de aquel reino sus rebeldes.“ Madrid 1610). Mendoza kommt seinen Mustern im historischen Stil, Sallust und Tacitus, oft nahe und außerdem thut sich sein Werk durch den edlen Freimuth hervor, womit er die Gründe darlegt, welche die Mauren in Folge der gehässigen Glaubenswuth und Grausamkeit Philipps II. im Jahre 1568 zur Empörung zwangen. „Die Inquisition,“ sagt er, „begann sie mehr und mehr zu peinigen; der König befahl ihnen, der maurischen Sprache zu entsagen und mit ihr allem Verkehr und Gemeinschaft unter einander; er nahm ihnen alle ihre Negersklaven, die sie mit so viel Zärtlichkeit aufzogen, als ob es ihre eigenen Kinder wären; er zwang sie, ihre arabischen Kleider abzulegen, auf deren Ankauf sie ein beträchtliches Kapital verwandt hatten; er nöthigte sie, sich mit großen Kosten durchweg kastilisch zu kleiden; er zwang die Frauen, das Gesicht unverschleiert zu tragen, und ließ alle Häuser öffnen, die man gewohnt war, verschlossen zu halten und die eine wie die andere Verfügung schien diesem zur Eifersucht geneigten Volke eine unerträgliche Gewaltthätigkeit; man kündigte auch an, daß er ihnen ihre Kinder wegnehmen wollte, um sie in Kastilien erziehen zu lassen; man untersagte ihnen den Gebrauch der Bäder, worin zugleich ihre Reinlichkeit und ihr Vergnügen bestand, und schon früher hatte man ihnen Musik, Gesang, Feste, alle gewohnten Erholungen, alle fröhlichen Zusammenkünfte untersagt.“ Mendoza zeigt uns auch, was für Diener der „Religion der Liebe“ Philipp II. zu Rathgebern hatte. Als der König nämlich den Pater

Orabici fragte, welches Betragen er gegen die Mauren inhalten solle, entgegnete der Pfaff: „Je mehr man von diesen Feinden vernichtet, desto weniger bleiben übrig.“

An die großen Lyriker des Zeitalters Karls V. reihen sich noch an Luis Ponce de Leon (1528—1591) und Hernando de Herrera (st. 1597). Beide sind als klassisch anerkannt, beide vornehmlich als Odendichter berühmt. Ponce de Leon erstrebte in seinen Oden — unter welchen „das Leben im Himmel“ (Alma region luciente), „die Wahrsagung des Stromgottes Tajo“ (Folgaba el rey Rodrigo), „des Weisen Glück“ (Qué descansada vida), „der Töne Zauber“ (El ayre se serena), „der gestirnte Himmel“ (Cuando contemplo el cielo) und „der Ruhehafen“ (O ya seguro puerto) die gefeiertsten sind — antike Einfachheit der Form, die dem würdevollen und sittlich ernsten Gedankengange des Inhalts sehr gut ansteht.[1]) Herrera's Oden dagegen athmen in italischer Canzonenform die erhabene und ungestüme Beredsamkeit der hebräischen Propheten. So seine Hymne auf den Sieg von Lepanto und seine Hymne auf Ferdinand den Heiligen; sanfter ist seine elegische Ode auf den Tod des Königs Sebastian von Portugal und lieblich seine berühmte Canzone an den Schlaf („Soave sueño, tu que en tarde vuelo“ etc.) Auch als Geschichtschreiber („Relacion de la guerra dy Chipre y sucesos de la batala naval de Lepanto“) und als Biograph („Vida y muerte de Tomas Moro“) war Herrera thätig. Nach ihm sind von Lyrikern und Idyllikern aus dieser Periode noch zu nennen Hernando de Acuña, Pedro de Padilla, Gutierre de Cetina, Alonzo de Fuentes, Sebastian Velez de Guevara, Luis Barahona de Soto und Vicente de Espinel, dessen Hauptverdienst jedoch nicht auf seinen Gedichten, sondern vielmehr auf seinem komischen Roman „Markos de Obregon (Relaciones de la vida del Escudero M. d. O. 1618)“ beruht, welcher auch in Deutschland bekannt geworden ist.

Eifrige und vielfache Pflege fand in dieser Zeit das Epos in Spanien, allein in dieser Gattung traten die Nachtheile der Nachahmung ausländischer Muster recht deutlich zu Tage. Die Elemente zu einer echten Epik waren den Spaniern in ihren Romanzen und in dem alten Gedichte vom Cid gegeben.

---

[1]) Das harte Geschick dieses Dichters, welcher ohne Frage zu den bedeutendsten seines Landes zählt, liefert einen erschreckenden Beweis, von welchen Hindernissen und Gefahren geistiges Streben in Spanien umgeben war. Der edle und wahrhaft fromme Leon, dessen herrliche Oden mit zu dem Bleibendsten gehören, was der spanische Genius hervorgebracht hat, wurde fünf Jahre lang in den Kerkern der Inquisition gequält und gemißhandelt weil er — unglaublich, aber wahr! — das Hohelied ins Kastilische übersetzt hatte und zwar nur zum Privatgebrauch eines Freundes.

Aus diesen Elementen hätte sich die höhere nationale Heldendichtung organisch entwickeln können; allein es fehlte zur rechten Zeit an einem Genius, der die Mission dieser Entwickelung vollführt hätte, und als später reiche Talente auftauchten, war die Manier der italischen Schule schon so herrschend geworden, daß man nur daran dachte, die Epik der Italiener nachzubilden, wobei man jedoch dem historischen Stoffe vor dem romantischen den Vorzug gab, ja denselben mit solcher Vorliebe aus der Gegenwart nahm, daß eine ganze Reihe von „Caroleas“ d. h. von epischen Gedichten entstand, welche Karl V. zum Helden hatten, und eine andere Reihe, in der die damaligen Kriegs- und Seezüge der Spanier gefeiert wurden. Bedenkt man, daß die echte Epik in der Kindheitgeschichte der Völker, in der Sage, wurzelt, so wird man sich über den im Ganzen und im Vergleich mit anderen Gattungen ihrer Poesie unverhältnißmäßig geringen dichterischen Gehalt der Kunstepopöe der Spanier nicht wundern. Aber auch da, wo diese Epik zu altnationalen Stoffen griff, leistete sie nichts Bedeutendes, weil ihr der Zusammenhang mit der volksmäßigen Heldendichtung früherer Zeit, d. h. mit der Romanzenpoesie, fehlte und sie alles über die italischen Leisten spannte. Die unter ihren Landsleuten bekannteren Epiker dieser Periode sind: Luis Zapata („Carlos famoso,“ 1566), Geronymo de Urrea („Carlos victorioso“), Luis de Gibraleon („Historia Parthenopea“), Diego Ximenez de Aollon („El Cid Ruy Diaz de Bivar“), Hipolito Sanz („La Maltea“), Juan Rufo („La Austriada“), Alonza Lopez („El Pelayo“), Lorenzo de Zamora („La Saguntina“), Christoval de Virues, der Vorgänger des Cervantes und Lope im Drama, („El Monserrate“), Gabriel Laso de la Vega („La Mexicana“), Martin del Barco de Centenero („Argentina“), Juan de la Cueva („La Conquista de Betica“), José de Valdiviesso („Sagrario de Toledo“), Gaspar de Aquilar („Expulsion de los Moriscos“), die gefeierte Dichterin Bernarda Ferreyra de la Cerda („España libertada“) und Bernardo de Balbuena („El Bernardo“). Der universelle Lope de Vega kann als epischer Dichter („Dragontea,“ „La Gerusalen conquistada,“ „La Hermosura de Angelica“) ebenfalls unter die Poeten dieses Zeitraums eingereiht werden — er hat auch ein komisches Epos („La Gatomachia,“ der Katzenkrieg geschrieben — ferner José de Villaviciosa („La Mosquea,“ komische Epopöe), endlich Alonzo de Ercilla y Zuñiga („La Araucana“ 1590, metrisch verdeutscht von Winterling 1831). Rufo's Austriade, Virues' Monserate und Ercilla's Araukana bezeichnet Cervantes als die trefflichsten Werke, welche in kastilischer Sprache im heroischen Versmaße geschrieben worden sind. Jenseits der Gränzen Spaniens ist von allen epischen Gedichten dieses Landes die Araukana von Ercilla (geb. 1533, gest. 1595?) am bekanntesten geworden. In Achtzeilern geschrieben und in 37 Gesänge eingetheilt, schildert dieses

Gedicht die Kämpfe der eroberungslustigen Spanier mit den tapferen Indianern von Arauko, einer gebirgigen Landschaft in Chile. Ercilla hat selbst mitgelebt und mitgefochten, was er erzählt, und weil er sich mehr dem Zeugnisse seiner Augen als dem Walten seiner Phantasie hingab, so ist sein Gedicht mehr ein historisches Referat denn eine Epopöe. Die Zuthaten hergebrachter Motive und Gestalten romantischer Heldendichtung, wie Magier, Zaubergärten und dergl. m. erscheinen in der Araukana völlig unwesentlich und willkürlich, die Hauptsache bleibt die mit poetischem Schmuck angethane Geschichtserzählung, welche Ercilla gleich anfangs in bewußtem Gegensatze zu Ariosto, dessen phantastisches Ritterepos in Spanien sehr populär geworden, als seinen Zweck hinstellt. Ariosto beginnt seinen Orlando mit den Worten: „Damen, Ritter, Waffen, Liebesabenteuer und Galanterie will ich singen" — Ercilla dagegen sagt in der ersten Stanze der Araukana: „Nicht Damen sing' ich, nicht Liebe, noch verliebter Ritter Artigkeiten, nicht den Tribut feuriger Leidenschaft, nicht Huldigungen, Feste und Liebesgekose, sondern den Muth, die Thaten und Wagnisse jener tapferen Spanier, die mittels des Schwertes dem trotzigen Nacken Arauko's das harte Joch auflegten."[1]) Diesem Pragmatismus zufolge mußte denn auch die Darstellung dessen, was er als Augenzeuge berichtet, dem Dichter am besten gelingen: die Darstellung der wilden Hochherzigkeit, des stoischen Heroismus der Araukaner gegenüber der eisernen, in glühendem Fanatismus gestählten Energie der Spanier. Der Hauptfehler des Gedichts besteht in der gänzlichen Abwesenheit der Lokalfarben. Man merkt es der Araukana gar nicht an, daß sie in dem wundersamen Klima der Tropen entstanden ist; sie ermangelt der Individualisirung der fremdartigen Natur wie der fremdartigen Menschen. Nichts tritt eigenthümlich hervor und ganz hölzern erscheint es, wenn der Dichter die Indianer von Arauko mit der Grandezza spanischer Granden und mit der Courtoisie der Ritter von Artus' Tafelrunde sprechen und handeln läßt. Aber wahrhaft liebenswürdig wird Ercilla, wenn sich ihm das Gefühl aufdrängt, daß der Eroberungs- und Golddurst seiner Landsleute eine Welt der Unschuld und des Glücks zerstört und ein harmloses und sittenreines Volk verdorben habe. An mehreren Stellen leiht er diesem Gefühle Worte, mit besonders schöner Offenheit jedoch im 36. Gesang: —

---

[1]) No las damas, amor, no gentileças
De caballeros canto enamorados;
Ni las muestras, pegalos, ni ternecas
De amorosos afectos, i cuidados:
Mas el valor, los hechos, las proeças
De aquellos Españoles esforçados,
Que a la cerviz de Arauco, no domada,
Pusieron duro yugo por la espada."

„Die ungeschminkte Lieb' und Freundlichkeit,
Mit der dies Volk sich gegen uns benommen,
Gab uns die volle Sicherheit,
Daß schnöder Geiz noch nicht dahingekommen!
Noch hatt' nicht List, Raub, Ungerechtigkeit,
Wodurch so mancher Krieg entglommen,
Den Lauf nach jenem Land gerichtet
Und das Naturgesetz verdränget und vernichtet.

Doch wir zerstörten, was wir Schönes hier
In diesem Land der Unschuld angetroffen,
Und ließen bald unedler Habbegier
Den Zügel schießen und den Zutritt offen.
Als Zucht und Sitte so nach kurzem Zeitverlauf
Von jener Flur verscheucht, pflanzt dorten
Die Habsucht ihre Fahnen auf
Und wuchert üppiger als an andern Orten."

Die Geschichtschreibung dieser Periode wandelte mit großer Ehrenhaftigkeit den von Mendoza eröffneten Pfad. Louis de Avila y Zuñiga beschrieb die Feldzüge Karls V. gegen die deutschen Protestanten und gegen die Barbaresken, Florian de Ocampo erzählte die Urgeschichte Spaniens („Coronica general de España") und in seine Fußstapfen traten Ambrosio de Morales und Gonzalo Argote de Molina. Geronymo Zurita (1512—1580) entwickelte in seinen „Anales de la corona de Aragon" umsichtigen und tiefen Forschergeist. Bartolomeo Leonardo de Argensola setzte diese Annalen fort und schrieb eine Geschichte der Eroberung der molukkischen Inseln („Historia de la conquista de las Molucas"). Auf den Zusammenhang der Geschichte Portugals mit der von Spanien nahmen insbesondere Estevan de Garibay und Juan de Sylva, Graf von Portalegre, Rücksicht. Carlos Coloma, Marques de Espinar, schrieb die Geschichte der Kriege in den Niederlanden von 1588—1599, in denen er als General und Diplomat selber eine Rolle gespielt hatte, Francesco de Moncada, Graf von Osona, die Geschichte der Expedition der katalonischen und aragonischen Ritter gegen die Türken und Griechen („Expedition de los Catalones y Aragoneses contra Turcos y Griegos"). Die Aufgabe einer allgemeinen Geschichte Spaniens suchte der aufgeklärte und berühmte Jesuit Juan Mariana (1537—1623) zu lösen durch sein für den damaligen Stand der Historik treffliches, zuerst lateinisch verfaßtes, dann in spanischer Sprache umgearbeitetes Werk „Historia general de España." Juan de Ferreras und Masdeu folgten ihm, der letztere ausgezeichnet durch kritische Schärfe. Antonio de Herrera gab eine Beschreibung der westindischen Inseln und eine Geschichte ihrer Eroberung heraus. Sehr wichtig für die Geschichte der transatlantischen Eroberungen der Spanier sind auch die Berichte Francisco's de Xerez über die Unternehmungen Pizarro's

(„Historia de la conquista del Peru,“ deutsch von Külb.) Xerez begle
den Pizarro auf seinem abenteuerlichen Zug und seine Erzählung vom Ver
und Resultat desselben wurde später durch Augustin de Zarate ver
ständigt. Ein anderer der kühnen Conquistadoren, der Hauptmann Bern
Diaz del Castillo, beschrieb mit der treuherzigen Unbefangenheit eines al
Soldaten und der Ausführlichkeit eines in den Erinnerungen seiner thatk
tigen Jugend sich gefallenden Augenzeugen die Eroberung Mexiko's du
Cortez („Historia verdadera de la conquista de la nueva Españ
deutsch von Rehfues). Seinem Werk, einem der anziehendsten Bücher d
spanischen Literatur, traten später die Arbeiten Gomara's, Torquemad
und Clavigero's ergänzend und berichtigend zur Seite, im historisch
Kunststil aber wurde Cortez' großes Unternehmen erzählt durch Antonio
Solis (1610—1686, „Historia de la conquista de Mexico,“ 168
deutsch von Förster), welcher seiner Lebenszeit nach der folgenden Periode a
gehört. Solis, von dem ein neuerer Spanier sagt, daß niemand, der d
spanische Sprache kennt, sein Buch lesen könne, ohne ein unbeschreibliches Be
gnügen zu empfinden, und Francisco Manuel Melo, dessen Thätigk
(„Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña e
tiempo Felipe IV.“) ebenfalls ins 17. Jahrhundert fällt, beschließen d
Reihe der älteren großen Historiker Spaniens.

Vierte Periode.

Die vierte Periode der spanischen Literatur, vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts reichend, ist das goldene Zeitalter derselben. Die Nation gab sich jetzt dem Genusse dessen hin, was sie unter Karl V. erobert hatte. Allerdings war die Regierung Philipps II., dieses finsteren Despoten, der die letzten Reste bürgerlicher Freiheit vernichtete, der den kirchlichen Fanatismus seiner politischen Tyrannei zur Unterlage gab und die Gräßlichkeiten der Autos de Fé zugleich als einen Gottesdienst und als eine Ergötzung betrachtete, nur der Anfang vom Ende, allerdings mußte Spanien so, wie er es gemacht, unter seinen entnervten Nachfolgern mit Nothwendigkeit dem Verderben anheimfallen; allein dieses Verderben stand noch zu ferne oder erfolgte wenigstens zu langsam, um die geistige Energie der Nation jetzt schon niederdrücken zu können. „Wie sehr auch,“ sagt Schack (II, 11) „eine verwerfliche, aus Tyrannei und Erbärmlichkeit gemischte Regierungsweise das Staatswohl in seinen Fundamenten untergraben, den Gewerbefleiß im Innern lähmen und den Einfluß nach außen verringern mochte, Spanien behauptete sich doch noch

während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht ersten Ranges. Die verkehrtesten Maßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mächtigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte, deren Saat unter einem bessern System ausgestreut worden war, zu hindern. So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den nahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände: noch war der edle kastilische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Berufe seines Volkes in ihm nicht erloschen und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf sie achten will. Die größte geistige Herrlichkeit ist nicht nothwendig an die Zeit des größten materiellen Wohles gebunden; sie kann, wie auch andere Beispiele zeigen, dessen Verfall überleben oder als Nachblüthe auf dessen Trümmern gedeihen. So scheint sich in Spanien die Federkraft des Geistes im Konflikt mit dem äußeren Druck nur gestählt und zu höherem Schwung gekräftigt zu haben. Wenn Kunst und Literatur als treue Spiegelbilder des geistigen Gehalts einer Nation gelten können und dieses wieder den höchsten Maßstab abgibt, um deren höhere oder geringere Blüthe zu beurtheilen, so muß der Zeitraum von den letzten Decennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichste und glänzendste Periode des spanischen Lebens gehalten werden. Die Regierungen der drei Philippe umfassen das eigentlich goldene Zeitalter der spanischen Literatur, vor allem der Poesie."

Diese hatte in den Romanzencyklen ihre epische Blüthe erlebt, durch Boscan, Garcilaso und deren Mitstrebende ihre lyrische Kunstform erhalten; jetzt kam das Drama an die Reihe und so sehen wir die Dichtkunst in Spanien einen ebenso naturgemäßen Entwickelungsgang befolgen, wie sie ihn vormals in Hellas befolgt hatte. Die Glanzhöhe der dramatischen Kunst trifft in der Geschichte der Völker meistens mit einem gewissen behaglichen Genießen kurz zuvor errungener politischer Größe zusammen. In Hellas nahm das Drama seinen Aufschwung in der Fülle des Ruhms und der Wohlfahrt, welche durch die Perserkriege erworben worden, in Spanien zur Zeit, als die Nation nach einem Jahrhundert voll gewaltiger Kämpfe und glorreicher Erfolge jetzt wieder mehr bei sich selbst einkehrte und die auswärts errungenen Vortheile zum Schmucke des Lebens in der Heimat verwandte. Auch die Poesie folgte diesem Zuge nach innen und ließ sich, was von ihrer gesunden Kraft zeugt, durch die in der Fremde gesammelten Erfahrungen, welche ihr in der vorigen Periode einen nachahmenden Charakter verliehen, fernerhin in ihrer nationalen Entwickelung nicht beirren. Sie wandte sich von den ausländischen Mustern zu der reinen Quelle ihrer volksmäßigen Romanzen- und Liederdichtung zurück, um aus dieser die echteste Begeisterung zum Bau einer nationalen Bühne zu

schöpfen. Die richtigste Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst und in die Bedingungen, unter welchen allein das Theater eines Volkes mehr sein kann als geistlose Spektakelei oder frostige Rhetorik, leitete die spanischen Dramatiker auf den nationalen Boden zurück, von welchem seit Boscan die Poesie abgewichen war. Durch und durch spanisch sollte das Theater werden und wurde es. Im Herzen, in der Anschauungsweise, in der Geschichte der Nation wurzelnd und, wie dereinst in Hellas, mit dem religiösen Kultus enge verschwistert, konnte das spanische Drama, von großen Meistern gepflegt, zu jener beispiellosen Reichhaltigkeit, zu jener Schönheit gelangen, die es in der vorliegenden Periode erlangte, und konnte es eine Sympathie und Begeisterung im ganzen Volke erwecken, von der wir Deutsche uns kaum einen Begriff zu machen vermögen. Das spanische Theater vereinigte alle geistigen Bedürfnisse der Nation in sich und spiegelte das ganze Leben, das Fühlen, Glauben, Denken und Trachten derselben in lebendigstem Farbenspiele wieder; allein weit entfernt, die gesammte Produktionskraft der Poeten zu absorbiren, gewährte es auch anderen Formen bereitwillig neben sich Raum, Ruhm und Einfluß, vor allen übrigen dem Roman und der Novelle, als deren Meister wir den anerkannten Choragen der 4. Literaturperiode, Cervantes, den alle gebildeten Völker lieben und verehren, begrüßen müssen.

Miguel de Cervantes Saavedra, unbedingt der erlauchteste Genius, den sein Vaterland hervorgebracht hat, wurde am 8. oder 9. Oktober 1547 zu Alkala de Henares geboren. Die Stiefschwester des Genies, die Armuth, begleitete ihn getreulich von der Wiege bis zum Sarge und im Schuldgefängnisse entstand der Plan des unsterblichen Werkes, welches Mit- und Nachwelt entzücken sollte. In die Jünglingsjahre eingetreten, bezog Cervantes die berühmte Universität Salamanka, deren studentisches Treiben er in mehreren seiner Werke so ergötzlich dargestellt hat. Hier rührte sich auch zuerst sein Dichtertalent und er dichtete seiner eigenen Aussage zufolge Sonette zu Dutzenden und zahllose Romanzen, die übrigens verloren gegangen. Auch sein Schäferroman „Filena," wahrscheinlich zur selben Zeit entstanden, ging verloren. Der junge Poet mußte sich indessen frühzeitig nach einem Stützpunkt im Leben umsehen und trat deßhalb in die Dienste des päpstlichen Legaten Acquaviva, der 1568 nach Spanien gekommen war und mit dem er nach Rom ging. Er scheint jedoch die Gönnerschaft des Prälaten bald satt bekommen zu haben, denn 1571 finden wir ihn schon als Soldaten auf dem spanischen Geschwader, welches von Messina zur berühmten Seeschlacht bei Lepanto auslief. Als einer der Tapfersten focht er am Bord der Galeere, welche das ägyptische Admiralschiff enterte. Dem bereits von zwei Kugeln Verwundeten nahm eine dritte den linken Arm weg. Mit gerechtem Stolze blickte er stets auf diesen Tag des Sieges der Christenheit über den Halbmond (7. Okt. 1571) zurück. Noch in einer seiner spätesten Schriften äußerte er: „Mein Blick fiel auf die

die Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan d'Austria zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust, wenn auch auf untergeordnetem Posten, theilhatte am Siege." Später machte Cervantes die Unternehmungen gegen Navarino und Tunis mit und nahm 1575 seinen Abschied. Wie sehr er sich, obgleich nur gemeiner Soldat, die Achtung seiner Vorgesetzten erworben hatte, bezeugten die eifrigen Empfehlungsbriefe, welche ihm Don Juan und der Herzog von Sesa an König Philipp II. mitgaben. Allein gerade diese Empfehlung wurde für ihn die Ursache harter Qualen. Denn als das Schiff, auf welchem er sich zu Neapel nach Spanien eingeschifft, von algierischen Piraten gekapert wurde, wähnten diese, Cervantes müsse den bei ihm gefundenen Schreiben zufolge ein höchst vornehmer Mann sein, weßwegen sie den nach Algier in die Sklaverei Geschleppten mit Mißhandlungen überhäuften, um ein recht hohes Lösegeld für ihn zu erpressen. Seine Schicksale in der Sklaverei, welcher zu entrinnen er fortwährend die kühnsten Plane aussann und ins Werk setzte, bilden einen wahren Roman. Seine nach Befreiung dürstende Energie wurde so berühmt und gefürchtet, daß der Dey von Algier, Hassan, einmal äußerte: „Will ich meine Hauptstadt, meine Schiffe und meine Sklaven gesichert wissen, so brauche ich bloß diesen spanischen Einarm wohlverwahrt zu halten." Endlich wurde er 1580 mit mehreren Unglücksgefährten von Spanien aus losgekauft und erlebte, wie er selber sagt, die größte Freude, die es auf Erden gibt, die Freude, seine verlorene Freiheit wieder zu gewinnen. In der Heimat angelangt, zwang ihn seine und der Seinigen Armuth, abermals in Kriegsdienste zu treten und die Expeditionen gegen Portugal und die azorischen Inseln mitzumachen. Aber mitten im Lärm der Waffen dichtete er seinen schönen Schäferroman „Galatea," der 1584 erschien und den Grund zu seiner literarischen Berühmtheit legte, jedoch keinen höhern Werth beanspruchen kann als den einer gelungenen Nachahmung Montemayors und Gil Polo's. Zu Ausgang des Jahres 1584 vermählte er sich, nachdem er der Soldatenlaufbahn entsagt, mit Catalina de Palacios Salaza y Vazmediana und ließ sich in Esquivias nieder. Genöthigt, aus der Schriftstellerei eine Erwerbsquelle zu machen, wandte er sich dem Theater zu, weil bei dem jetzt immer stärker erwachenden Hange des Volkes zu theatralischen Vergnügungen dramatische Sachen den besten Ertrag versprachen. Nach seiner eigenen Angabe verfaßte er binnen wenigen Jahren zwanzig bis dreißig Stücke, die sich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten, jedoch bis auf zwei verloren gingen. Diese zwei Dramen sind „El trato de Argel" und „Numancia." Das erstere ist nur als Schilderung des damaligen Sklavenlebens gefangener Christen in Algier merkwürdig, in der Numancia aber begann Cervantes seine poetische Macht zu entfalten, obgleich das Gedicht als Drama noch entschieden ein Beweis der Kindheit dramatischer Kunst ist. Von bewunderungswürdiger

tragischer Wirkung ist die Katastrophe, wo sich ein ganzer Volksstamm, durch alle Phasen des Unglücks und Entsetzens hindurchgeführt, zuletzt in glühend patriotischer Begeisterung unter den Trümmern Numancia's begräbt. Nach langer Unterbrechung kehrte Cervantes später noch einmal zum Drama zurück und dichtete 8 wenig beachtete Komödien und 9 Zwischenspiele („Entremeses"), welche letzteren unbedingt das Beste sind, was er im dramatischen Fache hervorgebracht hat. In diesen Farcen, unter denen „Das Wundertheater (Entremes del retablo de las maravillas)" und „Die Höhle von Salamanka (Cueva de Salamanca)" als Meisterstücke ihrer Gattung auszuzeichnen sind, [1]) regte sich noch frei und frisch der gottvolle Humor, den Cervantes in seinem Don Quijote und in seinen Novellen der Welt zum besten gegeben hatte. Der Dichter war inzwischen nach Sevilla übergesiedelt, wo ihn eine Stelle bei der Proviantkommission für die indische Flotte nothdürftig nährte. Unter Hunger und Kummer und mannigfachen Bedrängnissen von Seiten unwürdiger Neider schrieb er „Das Leben und die Thaten des sinnreichen Junkers Don Quijote aus der Mancha (Vida y hechos del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha)," dessen erster Theil 1605 zu Madrid erschien, wohin der Dichter von Sevilla aus gegangen. Die außerordentliche Popularität, welche das Werk erregte, veranlaßte einen gewissen Avellaneda, eine Fortsetzung desselben zu liefern, in welchem Machwerk er den Verfasser des echten Don Quijote mit Lästerungen überhäufte. Cervantes rächte sich, wie es ihm ziemte, indem er den zweiten Theil seiner großartigen Dichtung veröffentlichte und durch denselben unwiderleglich darthat, wie unendlich hoch er über seinem Gegner stand. Im Jahre 1613 ließ er sein Novellenbuch („Novelas ejemplares") erscheinen, in dessen Vorrede er mit wohlgegründetem Selbstbewußtsein sagt: „Ich bin der Erste, der spanische Novellen schrieb, denn die vielen Dichtungen dieser Art, welche in spanischer Sprache verbreitet wurden, sind fremden Nationen abgeborgt, aber diese hier gehören mir; sie sind nicht nach-

---

[1]) Beide finden sich, nebst zwei weiteren, „Der Scheidungsrichter" und „Der eifersüchtige Alte," deutsch in Schacks „Spanischem Theater," 2 Bde. 1845 (I. 322 ff.). Dieses Werk enthält außerdem verdeutschte Stücke von Alarcon, Lope und Calderon. Ein fünftes Zwischenspiel von Cervantes „Die wachsame Schildwach (La guarda cuidadosa)" hat Dohrn in seiner Sammlung trefflich verdeutschter Dramen von Lope, Tirso de Molina, Alarcon, Moreto und Rojas mitgetheilt („Spanische Dramen," übersetzt von C. A. Dohrn, 4 Bde., 1841—43, II, S. 287). Von sämmtlichen neun Zwischenspielen des Cervantes liegt jetzt eine gelungene Verdeutschung durch Hermann Kurz vor (Rapps „Span. Theater," Bd. 2). Ich erinnere bei dieser Gelegenheit noch an A. W. Schlegels „Spanisches Theater," 2. Ausg. 1845, 2 Bde., durch welches Calderon zuerst in weiteren Kreisen unter uns bekannt geworden. Von Calderon haben bekanntlich auch Richard, Bärmann, Gries, Malsburg, Martin und Eichendorff zahlreiche Stücke übersetzt. Der Calderon-Verdeutscher par excellence ist Gries (Calderons Schauspiele, 1815 fg. 7 Bde.).

gemacht, nicht gestohlen: mein Geist hat sie gezeugt, meine Feder hat sie ans Tageslicht gebracht." Ganz unübertrefflich ist die Frische und Sicherheit, womit in vielen Erzählungen dieses Novellenbuchs das spanische Volksleben gezeichnet wird, besonders nach der schelmischen und schalkhaften Seite hin.

Alle diese Novellen sind so voll dramatischen Lebens, daß sie für einheimische und ausländische Dramatiker eine äußerst willkommene und vielbenützte Fundgrube von Stoffen abgegeben haben; ihr Witz ist ebenso unerschöpflich und sprudelnd als wohlthuend harmlos und die feinste Menschenkenntniß reicht in ihnen der reichsten Phantasie die leitende Hand. Zwei Jahre darauf setzte er in dem allegorisch-kritischen Gedicht „Die Reise nach dem Parnaß (Viage al Parnasso)" seine Ansichten über das Wesen der Poesie und sein Verhältniß zur zeitgenössischen Literatur auseinander. Seine letzte Arbeit war der abenteuerliche Roman „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda (Trabajos de Persiles y Sigismunda)," ein Buch voll bizarrer Phantastik, voll toller Wunder und anempfundener Ueberschwänglichkeiten im Genre der Ritterromane. [1]) Cervantes hielt dies ungestalte Produkt seines Alters von allen seinen Werken am höchsten, ganz so, wie oft ein Vater einem verkrüppelten Spätlingssohn den Vorzug einräumt vor den markigen Sprößlingen seiner Jugendkraft. Das Beste an dem Buch ist die Widmungsepistel an den Grafen von Lemos, welche der Dichter auf seinem Sterbebette verfaßte. Am 23. April 1616 starb er in seinem 69. Lebensjahre. Von seinem Don Quijote, von welchem Bertuch, Tieck, Soltau, Keller und Zoller deutsche Uebersetzungen lieferten, wurden noch bei Lebzeiten des Verfassers an dreißigtausend Exemplare verkauft, ein für jene Zeit unerhörter Absatz. Wie bekannt das treffliche Werk sogleich nach seinem Erscheinen in allen Kreisen Spaniens geworden, beweis't folgende artige Anekdote. König Philipp III. bemerkte eines Tages vom Balkon seines Palastes herab einen Studenten, der in einem Buche lesend am Manzanares lustwandelte, jeden Augenblick innehielt, Luftsprünge machte, mit den Händen kabriolte und in ein schmetterndes Lachen ausbrach. Nachdem der König den jungen Mann eine Weile betrachtet hatte, rief er aus: „Wahrlich, der Student ist ein Narr oder aber er lies't im Don Quijote!" Cervantes hatte es mit seiner weltberühmten Dichtung anfänglich bloß auf die Vernichtung der tollen Romantik abgesehen, welche in den zu einer ungeheuren Masse angeschwollenen Ritterromanen rumorte; aber wie jedes echte Genie im Zerstören zugleich schafft, so that auch er. Er vernichtete den mittelalterlichen Roman und schuf den modernen mit einem und demselben Werke. Sein tiefsinniger Humor konnte sich nicht damit zufrieden geben, die tollen Ausgeburten der Romantik in ihr Nichts zurückzuschleudern,

[1]) Der Persiles findet sich deutsch in A. Kellers und F. Notters Uebertragung der „Sämmtl. Romane und Novellen des Cervantes," Stuttgart 1839.

er erweiterte und gestaltete seinen Stoff zu einem Kunstwerke, welches das ungelös'te und unlösbare Räthsel des Menschenlebens zur Anschauung bringt. An die Stelle des Ritters setzte er den Menschen. Die Tragikomödie des menschlichen Daseins, welches zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit unablässig hin- und herschwankt, spielt sich im Don Quijote vor unsern Augen auf ergreifende Weise ab. Die Phantasie, deren Repräsentant der edle Manchaner, gewinnt bei ihren idealen Unternehmungen allüberall nur Enttäuschungen und Schläge, vor welchen der hausbackene Verstand Sancho Pansa's vergeblich zum voraus warnt. Dem oberflächlichen Leser wird der Don Quijote, welcher das Komische durch alle Grade und Nüancen hindurch variirt, nur die Lachmuskeln reizen, dem denkenden aber wird sich das Bewußtsein aufdrängen, daß es sich hier um die Darstellung der ewigen Gegensätze zwischen Geist und Materie, Poesie und Prosa handelt. Dadurch ist der Don Quijote die großartigste Allegorie, die bis jetzt ersonnen worden, und weil diese Allegorie auf der Basis einer vollendet plastischen Schilderung von Spaniens sozialen Zuständen damaliger Zeit ruht, ist er zugleich der beste Roman, der je geschrieben wurde, ein unerschöpflicher Schatz der Weisheit und des edelsten Genusses. [1])

Im Drama versuchte sich zugleich mit Cervantes Lupercio Leonardo de Argensola (geb. 1565), älterer Bruder des Historikers dieses Namens, allein erst durch Lope erhielt die spanische Bühne, deren Glanzperiode die zwei ersten Drittheile des 17. Jahrhunderts umfaßt, ihre nationale Bedeutung und Form. Die Eigenthümlichkeit der letzteren kurz anzugeben, möchte hier am Platze sein.

Der Hauptbestandtheil der dramatischen Literatur Spaniens ist die Komödie (Comedia), wobei jedoch das Wort Komödie nicht in unserem Sinne genommen werden darf. Denn Komödie hieß bei den Spaniern jedes Drama in drei

---

[1]) „Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen,
Reit't in die Ritterpoesie Quijote
Und hält anmuthiglich in Glück und Nothe
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.
Erst, wie sie blind nach Abenteuern tappen,
Trifft sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;
Dann kommt der Scherz als huldigender Bote
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.
Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Gebärden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie.
Ich schwör' es, und Urganda selbst soll richten:
Was auch hinfüro mag ersonnen werden,
Dies bleibt die unvergleichlichste Historie!" A. W. Schlegel.

Akten oder, wie sie es nannten, in Jornadas (Tagestheilen) und in Versen. Die spanische „Komedia" schließt weder das Tragische noch das Komische aus allein sie läßt weder das eine noch das andere ausschließlich gewähren, sondern sucht beide Elemente zu einer harmonischen Einheit zu verbinden, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß sich diese Elemente in allen Stücken so im Gleichgewichte hielten, daß weder das eine noch das andere jemals vorschlüge. Durch die Mischung der Tragik und Komik entzieht sich die spanische Bühne entschieden den dramaturgischen Gesetzen der Alten, um romantisch zu werden. Die sprachliche Form der Komödie angehend, so ist dieselbe, einzig und allein die hie und da vorkommenden Briefe ausgenommen, die metrische. Hauptversart ist der vierfüßige Trochäus, welcher, als das Versmaß der Romanzenpoesie, eine unvergleichliche Biegsamkeit und dabei eine entschiedene Bevorzugung durch das Volk erlangt hatte. Neben dem trochäischen erscheint, jedoch unendlich viel seltener, der jambische und zwar in Stanzen, in Sonetten, Terzinen, Liras (sechszeilige Reimstrophen) und Silvas (gereimte Jamben ohne strophische Sonderung). Außerdem kommt der Jambus auch als „Verso suelto" (fünffüßiger reimloser Jambus) vor. Zuweilen wird auch die italische Canzonenform angewandt. Daktylische Verse (versos de arte mayor) sind selten. Von den volksmäßigen Liederformen (s. o.) wird häufig Gebrauch gemacht. Ueber die Gattungen, in welche die spanische Komedia zerfiel, ist viel hin und her gestritten, viel Ueberflüssiges gesagt worden. Zur Zeit der Praxis, d. h. zur Zeit der Blüthe des spanischen Theaters, kamen dramatische Gattungsnamen auf, die meist auf ganz äußerlichen Rücksichten fußten und woraus erst später haarspaltende Theoretiker allerlei unbegründete Folgerungen zogen. Man unterschied „Comedias de capa y espada" (Mantel- und Degenstücke), die, wie Schack (II. 96) nachweist, Privatgeschichten aus dem Leben der Gegenwart darstellten und in welchen die Hauptpersonen keinen höheren Rang als den von Kavalieren und Edelleuten hatten, daher auch keines andern Kostüms als des damals in Spanien üblichen bedurften; ferner „Comedias de ruido," „de teatro" oder „de cuerpo," deren Aktion aus den Kreisen des Privatlebens heraustrat, deren Personal Könige, Helden, Zauberer u. s. f. abgaben und die ihre Stoffe aus der Geschichte, aus der mittelalterlichen Sage, aus der Legende und Mythologie nahmen. Daß beide Arten vielfach in einander greifen mußten, ist klar. Noch unbestimmter ist die Eintheilung der spanischen Komödie in „Comedias divinas y humanas," in geistliche und weltliche Stücke, doch können als ersterer Gattung bestimmt angehörend solche angesehen werden, welche Stoffe der biblischen Geschichte oder der kirchlichen Ueberlieferung mit entschieden religiöser Tendenz behandelten, insbesondere also die dramatisirten Legenden („Comedias de Santos"). Den Titel „Burlesca" führte eine Komödie, welche einen pathetischen Stoff mit plebejischem Humor parodirte. „Fiesta" hieß, ohne alle Rücksicht auf

den Gegenstand und die Behandlungsweise, ein Schauspiel, welches eigens zur Vervollständigung eines Festes bei Hofe gedichtet war. Die „Comedia heroica“ ist im Grunde eins mit der „Comedia de ruido;“ die Bezeichnung „heroisch“ verdankt sie dem Umstand, daß ihre Hauptcharaktere von fürstlichem Range waren. Die „Comedia de figuron“ war ein Gattungsname, der erst später aufkam; man begriff darunter Stücke, welche „eine im Karikaturstil gezeichnete Person zum Mittelpunkte haben und in ihr irgend ein Laster oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln.“ Neben der Komödie behauptete auf dem spanischen Theater einen sehr hervorragenden Platz die Gattung der „Autos (Autos,“ Akte). In früherer Zeit bezeichnete der Name Auto ein dramatisches Gedicht überhaupt, später begriff man darunter das geistliche, auf biblische Sage, christliche Allegorie und kirchliche Moral basirte, mit dem Kultus in engem Verbande stehende Schauspiel. Hauptunterarten desselben waren die „Autos sacramentales“ (Frohnleichnamsspiele) und „Autos al nacimiento“ (Weihnachtsspiele), womit auch der Inhalt und das Wesen dieser Dramen angegeben ist. Bezugs ihres sprachlichen und metrischen Baues folgten sie ganz den Gesetzen der Komödie. Selten sind sie in Jornadas eingetheilt. Der Aufführung der Komödien und Autos ging gleichsam als Prolog die „Loa (loa,“ eigentl. Lobgedicht) voran, bald in monologischer Form, bald in dialogischer als eine Verhandlung zwischen den Schauspielern, gerade in der Art, in welcher in der indischen Sakuntala vor Beginn des Stückes der Schauspieldirektor mit der Primadonna unterhandelt, zuweilen aber auch in erzählender Form auf das Stoffliche des bevorstehenden Dramas vorbereitend. Die sprachliche Gestalt der Loas ist die metrische. Die „Zwischenspiele (Entremeses)“ dagegen, eine vierte dramatische Gattung, sind bald in Prosa, bald in Versen geschrieben. Ihren Namen haben diese allerliebsten Farcen, welche fast durchgehends einen schwankhaften Stoff aus dem Volksleben zu einem kurzen Drama abrunden, daher, daß sie bei Autos zwischen der Loa und dem Auto, bei Komödien zwischen den einzelnen Jornadas aufgeführt werden. Gewöhnlich beschließen Gesang und Tanz das Entremes. Nachmals kamen für derartige Zwischenspiele die neuen Bezeichnungen „Saynetes“ und „Mogiganzas“ auf, wie auch die Gattungen der „Zarzuelas“ (Singspiele),“ „Tonadillas“ und „Follas“ späteren Ursprungs sind.

Es wäre eine Ueberschreitung der räumlichen Gränzen, welche diesem Handbuche gesteckt sind, wollten wir auf die scenische Technik des spanischen Drama's näher eingehen. Es genügt, zu bemerken, daß diese Technik anfänglich eine sehr rohe war und daß die Träger der theatralischen Kunst, die wandernden Schauspielerbanden, sehr viel Zigeuner- und Gaunerhaftes an sich hatten, wie das in dem Buche „Die unterhaltende Reise (viage entretenido),“ welches Augustin de Rojas Villandrando 1603 publizirte, sehr ergötzlich und

belehrend beschrieben ist.[1]) Erst von der Zeit an, wo in den größeren Städten Schauspielhäuser eingerichtet wurden und stehende Schauspielertruppen sich ansiedelten, schritt auch das Aeußerliche der Dramatik rasch zur Verfeinerung, zum Pomp und Prunk in Dekoration, Maschinerie und Kostümirung fort. Wichtig wurden hierfür, wie für die dramatische Literatur und Kunst überhaupt, die in Madrid in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten Theater de la Cruz und del Principe, indem sie den tonangebenden Mittelpunkt des spanischen Schauspielwesens abgaben. Die Vorstellungen dauerten zwei bis drei Stunden lang und bedurften, da sie Sommers um 3 Uhr, Winters um 2 Uhr Nachmittags stattfanden, keiner künstlichen Beleuchtung. Die Autos wurden nicht in den Theatern, sondern auf bretternen Gerüsten im Freien gespielt. Im Jahre 1598 erlitt die Entwickelung der spanischen Bühne eine kurze Unterbrechung, indem der finstere Philipp II. die Einstellung der Schauspiele befahl; allein zwei Jahre darauf gestattete sein Nachfolger Philipp III., von allen Seiten bestürmt, die Wiedereröffnung der Theater. Als eifrigster Patron der dramatischen Literatur und Kunst benahm sich Philipp IV., welcher in seinem Palast Buen Retiro vor den Thoren Madrids eine Hofbühne errichtete und das Dekorations-, Maschinen- und Kostüm-Wesen durch den Italiener Cosme Loti auf's prachtvollste einrichten ließ. Den dramatischen Dichtern wie den Literaten überhaupt erwies sich dieser kunstliebende und verschwenderische König als gnädiger und freigebiger Gönner, was freilich alles ist, was sich zu seinem Lobe etwa sagen läßt.

Hatte sich in Cervantes' Novellistik ironische Opposition gegen die Romantik geltend gemacht, so gelangte jetzt diese durch Lope auf der spanischen Bühne zur unumschränkten Geltung, um von da ab der ganzen Literatur Spaniens ihren charakteristischen Stempel aufzudrücken.

Lope Felix de Vega Carpio wurde am 25. November 1562 zu Madrid geboren. Er war eine Art Wunderkind, das schon im fünften Jahre spanisch und lateinisch zu lesen verstand und von seinen Kameraden gegen selbstverfertigte Gedichte Spielsachen eintauschte. Er selbst erzählt, er hätte mit dem Sprechen zugleich das Dichten gelernt, und schon in seinem elften Jahre fing er an Komödien zu schreiben. Der Verlust seiner Eltern und die Armuth führten den noch sehr jungen Lope in Kriegsdienste und es ist höchst wahrscheinlich, daß er, obgleich erst zwölf Jahre alt, die Expedition nach der Nordküste Afrika's mitmachte. Mit Hilfe der Unterstützung von seiten einer reichen Base und des Bischofs von Avila Geromino Manrique widmete er

---

[1]) Rojas zählt folgende acht Gattungen von Schauspielern und Schauspielertruppen auf: Bululu, Naque, Gangarilla, Cambaleo, Garnacha, Boxiganga, Farandula, Compañia. — Sehr lehrreich handelt über das spanische Drama F. Wolf in seiner Recension des Schack'schen Werkes in den „Blättern für lit. Unterhaltung." Jahrg. 1846—49.

sich hierauf den Wissenschaften und studirte vier Jahre lang auf der Universität zu Alkala, wo er Baccalaureus wurde und in den geistlichen Stand getreten wäre, wenn ihn nicht, wie er in einer seiner Episteln sagt, „die Liebe dergestalt geblendet hätte, daß er alles Uebrige vergaß.“ Diese seine erste Liebe, von welcher er, im Alter von siebzehn Jahren nach Madrid zurückgekehrt, befallen worden, nahm ein baldiges und trauriges Ende, indem seine Erwählte, Marfisa, gezwungen ward, einen alten reichen Advokaten zu heiraten, eine Katastrophe, die, wie ich glaube, regelmäßig in dem Leben eines jeden Poeten vorkommt. Indessen wußte Lope sich zu trösten, indem er sich mit einer jungen madrider Donna, Dorothea geheißen, deren Gemahl auf Reisen gegangen, in eine an bunten Abenteuern reiche Liebesintrike einließ. Diese Abenteuer endigten damit, daß sich Lope genöthigt sah, abermals Kriegsdienste zu nehmen und zwar auf der Armada, welche im Jahre 1588 Philipp II. unter dem Kommando des Herzogs von Medina-Sidonia zur Eroberung von England abschickte. Man vermuthet, daß der Dichter während dieser Seefahrt sein schönes episches Gedicht „La Hermosura de Angelica“ geschrieben habe. Nach der gänzlich verunglückten Expedition kehrte Lope mit den Trümmern der Armada nach Spanien zurück und scheint nach kurzem Aufenthalt in Sevilla und Toledo sein früheres Dienstverhältniß als Sekretär des Herzogs von Alba in Madrid wieder aufgenommen zu haben. In diese Zeit fällt auch seine Verheiratung mit Isabel de Urbina. In Folge eines Duells, in welchem er seinen Gegner tödtlich verwundete, aus Kastilien verbannt, irrte er sieben Jahre lang unstät umher. Seine Frau starb, von den Widerwärtigkeiten des Exils aufgerieben. Um das Jahr 1595 war ihm die Rückkehr nach Madrid ermöglicht, woselbst er bei verschiedenen großen Herren Sekretärdienste verrichtete. Er verehelichte sich jetzt mit Juana de Guardia, welches Verhältniß er in einem seiner poetischen Briefe als ein sehr glückliches schildert. Allein frühzeitiger Tod raubte ihm die geliebte Gattin und seinen ältesten Sohn, was so niederschlagend auf den Dichter wirkte, daß er, wie er erzählt, „den eiteln Glanz der Welt verließ und Priester wurde.“ 1609 las er seine erste Messe. Seine Priesterschaft that jedoch seiner dichterischen Thätigkeit keinen Abbruch, wie denn seine Produktionskraft mit den Jahren eher wuchs als nachließ. Sein Ruhm hatte jetzt in Spanien eine Höhe erreicht, welche an Abgötterei gränzte; nicht minder huldigte ihm das Ausland und Italiener reis'ten einzig in der Absicht nach Spanien, „il famosissimo poeta spagnuolo“ kennen zu lernen. Wenn er über die Straße ging, versammelte sich das Volk, um ihn anzustaunen, und sogar der König blieb vor dem ihm begegnenden Dichter ehrfurchtsvoll stehen, um ihm seine Bewunderung zu bezeugen. Seine lyrischen, epischen, dramatischen und novellistischen Werke bildeten in dem unermeßlichen Ländergebiete der spanischen Monarchie die Lieblingslektüre und seine Beherrschung der Bühne war eine unbedingte. Natürlich rief so hoher Ruhm bitteren Neid wach und es

fehlte nicht an scharfen kritischen Angriffen. Besonders boshaft erwies sich gegen Lope der geistreiche Gongora, dessen wir weiter unten zu gedenken haben werden. Lope ertrug die Machinationen seiner Gegner mit vielem Gleichmuth und sprach, als Mensch weit toleranter denn als Poet, in Betreff derselben das schöne Wort: „Ich liebe, die mich lieben; aber ich hasse nicht, die mich hassen.“ Im Jahre 1618 erhielt er die Sinekure eines apostolischen Protonotars beim Erzstift Toledo. Gesättigt von Ruhm, aber fortdichtend bis zur letzten Stunde, starb Lope de Vega, „das Wunder der Natur,“ „der Phönix Spaniens,“ dreiundsiebzig Jahre alt am 21. August 1635 zu Madrid. Sein Leichenbegängniß war das großartigste, welches je einem Dichter zutheil ward. Sein Zögling, der Dramatiker und treffliche Novellist Montalvan (st. 1638) setzte ihm ein literarisches Denkmal („Fama posthuma à la vida y muerte del Doctor L. d. V. C. Madrid 1636“) und der Engländer Lord Holland beschrieb sein Leben (Some account of the life and writings of L. d. V. C. Lond. 1806). Beachtenswerth sind auch Ents Studien über den großen Spanier (Wien 1838).

Lope rechtfertigt schon durch seine stupende, sprichwörtlich gewordene Fruchtbarkeit seinen Ehrennamen „monstruo de naturaleza.“ Er ist als der größte Polygraph, als der fruchtbarste Dichter alter und neuer Zeit anerkannt und man hat berechnet, daß er 21,316,000 Verse geschrieben habe. Die „Colleccion de las obras sueltas,“ Madr. 1776 ff. enthält in 21 Quartbänden seine historischen Epen, seine Episteln, Satiren, lyrischen Gedichte, Eklogen, komischen Erzählungen, Novellen und Romane. Eine zweite Sammlung bilden die dramatischen Werke, von denen jedoch bei weitem nicht alle gedruckt worden sind. Er erwähnt in einer seiner Episteln, daß die Masse seiner gedruckten Schriften, wie groß sie auch ist, doch unbedeutend sei, verglichen mit der Masse der ungedruckten. Seiner eigenen Angabe zufolge hat er 1500 Komödien (im spanischen Sinne) gedichtet; Montalvan gibt die Zahl von 1800 Komödien an und außerdem 400 Autos, während man über die Anzahl der Loas und Entremeses gänzlich ungewiß ist.[1]) Lope versichert, und wir haben keinen Grund, dieser Versicherung zu mißtrauen, daß er zu hundert malen eine Komödie binnen vierundzwanzig Stunden begonnen und vollendet habe, was erhöhtes Erstaunen erregt, wenn man bedenkt, daß eine solche Komödie etwa 3000 Verse enthält und meist in den schwierigsten Maßen und Reimverschlingungen sich bewegt. Es liegt auf der Hand, unter dieser ungeheuren Masse von poetischen Werken mußte sich viel Mittelgut, ja geradezu höchst Bedeutungsloses oder gar Monströses vorfinden, aber wenn dieses beständig flutende Meer der Produktion eine Menge Kiesel an den Strand warf, so

---

[1]) Das Titelverzeichniß der lope'schen Dramen s. b. Schack, II, 691.

setzte es gewiß auch nicht minder viele Perlen ab, und wenn Lope oft einzig und allein von schnellfingriger Industrie, die ihres klingenden Lohnes sicher war,[1]) zum Dichten sich bestimmen ließ, so war doch noch öfter seine Seele von der Glut echten Schöpfungsdranges angehaucht.

Lope hat sich selbst eine Art von Dramaturgie zusammengereimt in dem halb ernsthaften, halb burlesken Gedicht „Neue Kunst, Komödien zu verfassen" (Arte nuovo de hacer comedias), dessen Quintessenz sich in der Stelle zusammenfaßt: „Die wahre Komödie hat wie jede Gattung der Poesie ihren bestimmten Zweck und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen; von der Tragödie unterscheidet sich die Komödie dadurch, daß sie niedere und plebejische Handlungen darstellt, die Tragödie aber hohe und königliche." Man sieht hieraus, wie unbestimmt Lope die Theorie seiner Kunst faßte. In einem anderen Werke sagt er, daß er die (antiken) Kunstgesetze des Drama wohl kenne, allein es unmöglich gefunden habe, sie auf der spanischen Bühne in Anwendung zu bringen. Von einer theoretischen Einsicht in das Wesen romantischer Poesie und Dramatik ist bei ihm überall keine Rede, allein er traf als Praktiker das Rechte; sein regelloser Instinkt ließ ihn finden, was der durch und durch romantische Sinn des Volkes begehrte und was dennoch den Forderungen der Romantik selbst angemessen war. In jeder Fiber Spanier und Christ, d. h. orthodoxer, ja unbändig fanatischer Katholik, hat er die spanische Nationalität dramatisch zur füllreichsten, klarsten und glänzendsten Anschauung gebracht. Aus der endlosen Reihe seiner Schöpfungen klingt durchweg der Nationalton bald stolz und erhaben, bald zärtlich und melodisch, oft aber auch grell und zurückstoßend heraus. Greifen wir z. B. aus der Masse seiner über alle nur denkbaren Stoffe der biblischen und profanen, der allgemeinen und spanischen Sage und Geschichte, der Mythologie, des häuslichen und bürgerlichen Lebens, über alle Leidenschaften, Affekte, Sitten, Beschäftigungen, über alle möglichen tragischen und komischen Situationen sich verbreitenden Stücke eines der besten heraus und wir werden für diesen Satz den vollwichtigsten Beweis erhalten. Ich meine das Trauerspiel „La Estrella de Sevilla," von welchem Zedlitz, wie bekannt, eine gute deutsche Bearbeitung geliefert hat. Der Inhalt und Gang dieses Stückes ist folgender: König Sancho hat in Sevilla die Schwester des Bustos Tabera, Estrella, erblickt und rühmt seinem Günstling Arias die Schönheit derselben, indem er ihm befiehlt, zur Einleitung eines Verhältnisses den Bustos Tabera herbeizuholen. Der König ernennt diesen zum Alkalden von Sevilla, was aber Bustos be-

[1]) Nach Montalvans Angaben, die freilich nicht immer genau und glaubwürdig sind, hat Lope für seine Komödien 80,000 Dukaten und für seine Autos 6000 Dukaten Honorar erhalten.

scheiden ablehnt, worauf ihn der König über seine Familienverhältnisse befragt und sich erbietet, für Estrella eine passende Partie auszumitteln. Bustos geht, trifft seine Schwester im Gespräche mit ihrem Geliebten Ortiz und theilt diesem das Vorhaben des Königs mit. Arias, der als Kuppler des Königs erscheint, wird stolz abgewiesen, allein es gelingt ihm, eine Sklavin zu bestechen, welche verspricht, den König Nachts in das Schlafgemach der Donna zu führen. Der König wird wirklich Nachts von der Sklavin in das Haus gelassen, allein der heimkehrende Bustos trifft ihn in der Dunkelheit auf dem Flur und zieht alsbald das Schwert. Um sich zu retten, gibt sich der König zu erkennen. Bustos verweis't ihm sein ehrloses Beginnen und entläßt ihn, stößt aber die Sklavin nieder. Der König sinnt auf Rache und Arias schlägt ihm vor, den Bustos tödten zu lassen. Der König geht darauf ein, läßt den durch Tapferkeit und Loyalität berühmten Ortiz rufen und gibt ihm den Befehl, auf der Stelle den Caballero, dessen Namen er ihm auf einem versiegelten Blatte zurückläßt, zum Zweikampf zu fordern und zu tödten. Ortiz öffnet das Blatt und nach einem verzweiflungsvollen Seelenkampfe entschließt er sich, seinen Freund, den Bruder seiner Geliebten zu tödten, „weil ja Gehorsam gegen die Befehle des Königs die erste Vasallen- und Ritterpflicht ist." Während der Zweikampf stattfindet, erwartet Estrella den Geliebten mit aller Glut spanischer Liebe. Da bringt man ihr den Leichnam des Bruders und zugleich die Kunde, daß ihr geliebter Ortiz der Mörder sei. Dieser wird, um den Schein zu retten, verhaftet. Estrella erscheint, nachdem sie sich von dem ersten Wahnsinn des Schmerzes erholt, vor dem König und klagt um Blutrache gegen den Mörder ihres Bruders. Ortiz lehnt im Kerker die Rettung ab, welche im Arias auf des Königs Befehl anbietet. Da erscheint Estrella, welcher der König den Schlüssel zum Kerker gegeben, und will den Geliebten zur Flucht bereden. Ortiz verweigert die Flucht und kann seine That weder beklagen noch kann Estrella diese That tadeln, „denn sie war ja von der Unterthanenpflicht geboten." Inzwischen hat der König seine Handlungsweise zu bereuen angefangen und will die Alkalden zu einem milden Spruche gegen Ortiz stimmen, allein dies mißlingt. Da begnadigt der König den Mörder aus eigener Machtvollkommenheit, und weil Estrella betheuert, sie könne sich nie mit Ortiz vermählen, beschließt dieser, in den Maurenkrieg zu ziehen, um seinem Leben ein Ende zu machen, und mit dem Lebewohl der Liebenden auf immer schließt das Stück. Das Lebensglück von drei Menschen um einer königlichen Laune willen zerstört und das so hingenommen, als ob es ganz in der Ordnung wäre — echt spanisch, echt romantisch das! Aber alle die blendenden Vorzüge Lope's treten in diesem Drama hervor: Fülle und Beweglichkeit der Phantasie, hinreißende Diktion, harmonischer und graziöser Versbau, Klarheit der Sprache, prägnante Charakteristik, Glut der Empfindung und Tiefe des Pathos, wundervoll psychologische Erforschung des Menschen-

herzens, echt romantische Verherrlichung des Frauenthums und am rechten Orte angebrachter flügelkräftiger Witz. Dagegen treffen wir, nicht in dem genannten Stücke, aber vielfach anderwärts, auch sehr hervorragende Mängel: gespreizte Gefühlssophistik, raffinirt künstliche Dialektik, übertriebene Metaphernjagd, leeres Antithesenspiel und endlich, besonders in den geistlichen Komödien [1], jene orthodox-christliche Bornirtheit, Unfreiheit und Inhumanität, die nur zu sehr geeignet ist, uns Menschen moderner, auf den Hellenismus basirter Bildung die Freude an Lope und den meisten spanischen Dramatikern ganz zu vergällen. Man kann es noch hinnehmen, wenn Lope, von spanischem Nationalhaß beseelt, in seinem Epos „Dragontea" den englischen Seehelden Francis Drake, den Besieger der unüberwindlichen Armada, als höllischen Drachen und Werkzeug des Teufels darstellt und mit Schmähungen der rohesten Art überhäuft; allein selbst der objektivste Mensch unserer Tage wird sich mit Ekel von Stücken wegwenden, wie z. B. das lope'sche „El niño inocente de la Guardia" eins ist, in welchem der Dichter mit wahrhaft infernalischem Fanatismus die Vertilgung der Juden predigt.

Lope stand mit seiner Thätigkeit für die nationale Bühne nicht allein. Sehr viele seiner Zeitgenossen wetteiferten mit ihm in dramatischer Thätigkeit. Wir führen jedoch von diesen Dichtern, deren Wirksamkeit zum Theil noch in eine spätere Zeit hineinreicht und für welche insbesondere das Theater zu Valencia einen Mittelpunkt abgab, nur die bedeutenderen an, als da sind: Francisco Tarrega, Gaspar Aquilar, Guillen de Castro (geb. 1569 zu Valencia, gest. 1631), der Dichter des berühmten historischen Schauspiels „La mocedades (Jugendthaten) del Cid," dessen Grundlage die herrlichen Volksromanzen von diesem Nationalhelden sind; ferner Miguel Sanchez (Verfasser des höchst anmuthigen Intrikenspiels „La guardia cuidadosa"), Mira de Mescua, Luis de Belmonte, Felipe Godinez, Luis Velez de Guevara (st. 1644), der mehr als vierhundert Stücke gedichtet, aber größeren Ruhm gewonnen hat durch einen komisch-satirischen Roman, „Der

[1] In Lope's und den geistlichen Komödien Spaniens überhaupt treten, was uns schon einen Begriff von dem Wesen dieser allegorischen Farcen gibt, am häufigsten als Personen auf: Die Weisheit, die Allmacht, die göttliche Liebe, die Gnade, die Gerechtigkeit, die Barmherzigkeit, die Seele, die Willkür, der Stolz, der Neid, die Eitelkeit, der Gedanke, die Unwissenheit, der Glaube, der Zweifel, die Thorheit, der Trost, die Hoffnung, die Kirche, der Götzendienst, die Sünde, der Eifer, das Gesetz, das Judenthum, der Koran, Christus in allerlei Metamorphosen, die Madonna, der Teufel, die Finsterniß, das Licht, der Atheismus, die Ketzerei, die Sakramente, die Natur, die Welttheile, der Schlaf, der Traum, die Zeit, der Tod, die Elemente, die Jahreszeiten, die fünf Sinne, die Pflanzen, die Patriarchen, Propheten, Apostel, die Engel und Heiligen. — Ich werde bei Besprechung Calderons, des Vollenders des Auto, den Inhalt und Gang eines solchen Stückes mittheilen.

hinkende Teufel (el Diablo cojuelo);" weiter Diego Ximenes de Enciso, vor allen seinen Landsleuten ausgezeichnet durch dramatische Charaktermalerei, welche er vornehmlich in den historischen Dramen „El principe Don Carlos" und „La mayor hazaña de Carlos V." glänzend entfaltete; dann Tirso de Molina (eigentlich Gabriel Tellez geheißen, geb. um 1570, gest. 1648 als Prior des Klosters Soria), der an Fruchtbarkeit nur Lope wich und sowohl im komischen als im tragischen Fache je ein Meisterstück lieferte, nämlich in erster Beziehung den „Don Gil de la calzas verdes," in letzter den „Burlador de Sevilla y convidado de piedra," die erste und bis jetzt beste Bearbeitung der Don Juan-Sage, da Byrons gleichnamiges Gedicht von ganz modernen Gesichtspunkten ausgeht und demnach hier nicht in Betracht kommen kann; auch gilt Tirso's geistliches Schauspiel „El condenado por desconfiado" (welches die bizarre Idee durchführt, daß ein äußerst tugendhafter Eremit um seiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit willen in die Gewalt des Teufels und in die Verdammniß geräth, während einem ganz scheußlichen Verbrecher um seines festen Glaubens willen die göttliche Gnade und Seligkeit zutheil wird) vielen für das beste Stück dieser Gattung spanischer Poesie. Endlich ist hier noch höchst ehrenvoll zu erwähnen Juan Ruiz de Alarcon, der in der mexikanischen Stadt Tasko geboren wurde, 1639 starb und den „Tejedor de Segovia" gedichtet hat, von welchem der Uebersetzer und Beurtheiler Schack mit vollstem Rechte sagt: „Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der Charakteristik und die poetische Glut, die alle Theile beseelt, sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meisterwerken der Dichtkunst." Alarcon, der auch das zweitbeste spanische Lustspiel „La verdad sospechosa" schrieb, ist in Spanien wenig bekannt, obgleich er keinem Bühnendichter seiner Nation nachsteht, und seine besten Werke wurden noch bei seinen Lebzeiten schändlicher Weise unter andern Namen gedruckt, worüber er sich in Worten beklagt, die ein hochsinniges Gemüth kundgeben. Der spanische Kritiker Ochoa sagt mit Bezug auf Alarcon ganz gut: „Es gibt Talente, die kein Glück haben; das ist eine Thatsache, welche die Vernunft nicht erklärt, welche jedoch die Erfahrung alle Tage mit schmerzlichem Eigensinne bewahrheitet."

Wenn aber durch Lope und die soeben genannten Dichter dem nationalen Schauspiel der erste Rang unter den Schöpfungen der spanischen Literatur gesichert wurde, so geschah dies keineswegs ohne Opposition. Die Gelehrten und Halbgelehrten erhoben ein großes Geschrei gegen die Regellosigkeit und Willkür dieser Art von Poesie und empfahlen die Befolgung der aus den Alten und ihren italischen Nachahmern abstrahirten Regeln der Poetik. Artieda, Cascales, Mesa, Figueroa machten sich als Kämpfer für die Klassik einen Namen, ohne jedoch das Urtheil und den Geschmack der Nation irreleiten zu können. Gefährlicher für die nationale Entwickelung der Literatur

wurden die Bemühungen der sogenannten Kultos oder Kulturianer. Der höchst begabte Dichter Luis de Gongora de Argote (1561—1627), welcher sich in seiner Jugend durch burlesk-satirische wie durch naive und pathetische im Nationalstil gedichtete Lieder sehr hervorgethan hatte, suchte nämlich, von Originalitätssucht und Neid gestachelt, eine neue Richtung in der Poesie zu eröffnen. Diese neue Richtung bestand in dem sogenannten „Estilo culto" oder „Cultismo," in dem verfeinerten Stil, d. h. in einer abenteuerlich verschnörkelten Ausdrucksweise, in einer krankhaft überspannten Phantastik, in Verquickung des Stoffes mit allerlei mythologischem Flitter, in Herbeiziehung hohlbäuchiger Gelehrsamkeit, kurz in all der Verzerrung und Uebertreibung, in all dem Ungeschmack, womit im 17. Jahrhundert, wie wir oben sahen, Italien von den Marinisten heimgesucht wurde. Wie alles Einfältige und Abgeschmackte gewann sich auch der Kultismus bald viele Anhänger, obgleich ihm der Beherrscher der gleichzeitigen Literaturperiode selbst, Lope, mit scharfen Waffen des Spottes entgegentrat. [1]) Freilich kokettirten Literaten von bedeutendstem Rufe mit den Kultos, wie dies Francisco de Quevedo y Villegas (1580—1645) that. Quevedo war ein Talent ersten Ranges, einer der vielseitigsten und fruchtbarsten Autoren aller Zeiten. Bereits mit fünfzehn Jahren Doktor der Theologie, hatte er auf spanischen und italischen Hochschulen die todten und lebenden Sprachen sich zu eigen gemacht und alle Wissenschaften studirt. So voll Herz als Geist, mit der Spitze des Degens den Angriffen entgegentretend, welche ihm seine unerschöpflichen Sarkasmen zuzogen, bald mächtig, bald elend, bald mit Ehren überhäuft, bald aus seinem Vaterlande vertrieben, zweimal Gesandter und zweimal in einen Kerker geworfen, wo er lange schmachtete, wie Hiob dahin gebracht, von Almosen zu leben und sich selbst die Schwären auszubrennen, die seinen Körper bedeckten, fand Quevedo mitten in den Unruhen eines solchen Lebens Mittel, ebenso viele Stunden den Musen zu widmen, als ob er in der ruhigen Zurückgezogenheit eines Mönches gelebt hätte. Seine veröffentlichten Werke hat man auf 48,000 Seiten berechnet und diese Masse erscheint noch klein im Vergleich zu den unveröffentlichten, da Quevedo's Verleger behauptete, es sei nur der zwanzigste Theil dessen, was jener geschrieben, gedruckt worden. Quevedo schrieb in Versen und Prosa und seine Werke durchlaufen die ganze Stufenleiter schriftstellerischer Thätigkeit vom zotenhaften Epigramm an bis hinauf zum asketischen Sermon. Sein Ruhm war zu seinen Lebzeiten ganz über-

---

[1]) Besonders im „Laurel de Apolo." In den Schlußversen eines Sonettes, welches er ganz im Kultostil geschrieben, verhöhnt er den gongorischen Gallimatthias ganz köstlich indem es da heißt: „Verstehst du, mein Freund, was ich eben sagte?" — „Warum sollte ich es nicht verstehen!" — „Ei, du lügst, mein Freund, denn ich, der ich es sage, verstehe es selber nicht."

schwänglich und Lope nannte ihn nach der hyperbelhaften Weise des Südens „die Zierde des Jahrhunderts, den ersten aller Dichter, den Fürsten der Lyriker." Für die Nachwelt besteht seine unbestreitbare Größe in seinen kleinen boshaft-satirischen Liederchen, in dem in Prosa geschriebenen satirischen Werke „Träume (Sueños)" und in dem klassischen Bettler- und Schelmen-Roman „El gran Tacaño," welchen wiederholte Uebersetzungen auch in Deutschland heimisch machten. An Quevedo als Lyriker lassen sich noch zwei ausgezeichnete Dichter dieser Gattung und dieser Periode anreihen: Estevan Manuel de Villegas (1595—1669), der seine erste Gedichtesammlung unter dem Titel „Köstlichkeiten (Delicias)" 1618 und hierauf eine vermehrte Sammlung unter dem Titel „Liebelieder (Las Eroticas)" 1620 herausgab, welche ihrem Verfasser durch Zartheit, Süße und Wohllaut den Titel des spanischen Anakreon eintrugen und sichern; dann Francisco de Rioja (st. 1659), dessen Silvas und Sonette eine wohlthuende Wärme und Innigkeit der Empfindung athmen.

Die Bemühungen der pseudoklassischen Kritik und des Kultismus, von denen besonders die ersteren im 18. Jahrhundert ihre Früchte tragen sollten, vermochten zu dieser Zeit keine nachtheilige Wirkung zu üben und konnten der Entwickelung der nationalen Literatur, wie sie sich durch die Dichtergeneration vollbrachte, deren Chorführer Calderon war, keinen Abbruch thun.

Pedro Calderon de la Barca wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren und zwar aus einem Geschlechte, dessen ursprünglicher Sitz in eben demselben Thale der Gebirge von Burgos lag, aus welchem auch Lope's Eltern stammten. Nachdem er auf der Jesuitenschule seiner Vaterstadt vorgebildet worden, bezog er noch sehr jung die Universität zu Salamanka, wo er Mathematik, Philosophie und Jurisprudenz studirte. Im Alter von dreizehn Jahren schrieb er sein erstes Schauspiel, und bevor er das neunzehnte erreichte, war sein Ruf auf der spanischen Bühne schon fest begründet. Mit fünfundzwanzig Jahren trat er aus Neigung in den Soldatenstand und diente als solcher in Italien und in den Niederlanden. König Philipp IV., der an den Schauspielen des Dichters Gefallen gefunden hatte, berief ihn aus dem Feldlager an den Hof, wo er mit der Komposition und Direktion der Fiestas beauftragt ward, welche mit großem Pomp im Palaste Buen Retiro aufgeführt wurden. Die Anerkennung seiner dichterischen Verdienste war, wie ich schon angedeutet habe, eine sehr frühzeitige und sein großer Vorgänger Lope sagte bereits im Jahre 1630 von ihm, er werde das Höchste „en estilo poetico" erreichen. Sein Leben verfloß gleichförmig und ruhig. Im Jahre 1637 in den Ritterorden von Santiago aufgenommen, war er im Dienste des Hofes fortwährend dramatisch und dramaturgisch thätig und galt viel bei dem Könige, welcher ihm, nachdem Calderon 1651 in den geistlichen Stand getreten, verschiedene Pfründen zutheilte, so daß der Dichter nicht nur sorgenfrei, sondern auch

genüßlich leben konnte. Seiner dramatischen Fruchtbarkeit that seine Priesterschaft ebenso wenig Eintrag als dies bei Lope der Fall gewesen war. Er starb am 25. Mai 1681 mit Hinterlassung eines beträchtlichen Vermögens, welches er einer geistlichen Kongregation vermachte, deren Mitglied er 1663 geworden war. Seinem Biographen Vera-Tassis zufolge hat Calderon mehr als hundert Autos, mehr als hundert und zwanzig Komödien, ferner hundert Saynetes, zweihundert Loas und eine zahllose Menge von Canzonen, Ottaven, Sonetten und Romanzen gedichtet. Die genannten Zahlenbestimmungen dürften indessen einigermaßen zu beschränken sein. Wie außerordentlich hoch Calderon von seinen Zeitgenossen gestellt wurde, bezeugt Vera-Tassis, indem er ihn nennt „das Orakel unseres Hofes und den Neid der Fremden, den Vater der Musen, den Luchs der Gelehrsamkeit, das Licht der Bühnen, die Bewunderung der Menschen, den Fürsten der kastilischen Dichter, welcher Griechen und Römer in seiner geweihten Poesie wieder aufleben ließ; denn er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Moralischen gelehrt und spruchreich, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Erotischen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen; er war sanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigenthümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm." Wären wir Spanier des 17ten Jahrhunderts, so könnten wir diese Lobrede, etwa mit Ausnahme des ganz schiefen Passus vom Wiederauflebenlassen der Griechen und Römer durch Calderon, unbedenklich unterschreiben; allein wir, das skeptische, nach Freiheit ringende Geschlecht des 19ten Jahrhunderts, sehen uns den Dichter etwas unbefangener an.

Calderon ist ohne Frage das glänzendste dichterische Talent, welches der Katholicismus hervorgebracht hat, er ist der katholische Dichter par excellence. Ein deutscher Kritiker hat ihn trefflich charakterisirt mit den wenigen Worten: „Calderon hat allen Widerspruch, alle Gedankenlosigkeit, wie auch den ganzen blüthenvollen Reichthum der katholischen Phantasie zu ihrer edelsten Form erhoben." [1]) Ja, ich möchte noch weiter gehen und statt Katholicismus setzen Christlichkeit, statt katholischer Dichter christlicher Dichter par excellence; denn mit solcher blendenden Pracht, wie er es gethan, wußte sonst keiner das christliche Dogma von der Nichtigkeit des Irdischen zu um-

[1]) J. Schmidt in seiner „Geschichte der Romantik," wo Bd. 1. S. 244—290 Calderon besprochen wird. Vgl. auch außer den Urtheilen Schlegels, Val. Schmidts, Schacks und anderer die noch weniger bekannten von Fr. Zimmermann („Zur Geschichte der Poesie" 1847, S. 1—138), von Fr. Raumer („Hist. Taschenbuch," neue Folge, Jahrg. 3, S. 222 ff.) und von K. Immermann („Deutsche Pandora" Bd. 3).

kleiden, keiner hat mit so verlockender, in Verzückungen schwelgender Anschauung und Stimmung die christliche Negation des Lebens gepriesen, keiner hat so eindringlich gepredigt, daß Mensch sein sterben heiße, daß das Leben ein böser Traum, das Dasein die größte Krankheit sei. Calderon sieht nichts, durchaus nichts, weder Welt noch Menschen noch Zeiten mit menschlich freiem Auge an, sondern alles durch die grünen, gelben, blauen, rothen und schwarzen Gläser der christlichen Glaubensbrille. Daher bei ihm die übermenschlichen himmelhohen Tugenden und die höllentiefen Laster, daher das beständige Schwanken zwischen unmöglichen Extremen, daher das phantastische, an Narrheit gränzende und doch auch wieder prosaisch konventionelle Fangballspielen mit dem romantischen Ehrenbegriff,[1]) daher endlich die glaubenstolle Wuth und brennende Grausamkeit, womit Andersdenkende geschmäht und verfolgt werden. Ich brauche als Beleg für das Gesagte, namentlich für das Zuletztgesagte, nur den Auto „El santo rey Don Fernando“ anzuführen, in welchem das Verbrennen des Albigenser ganz dithyrambisch gepriesen wird und der „santo rey“ bei diesem so heiligen und ruhmwürdigen Werke selber Hand anlegt. Wo die Poesie, wie sie es bei Calderon nur allzu oft thut, bei dem finstersten Zelotismus in die Schule geht, da ist es mit ihrer höchsten Bestimmung vorbei, in absoluter Freiheit Schönes zu schaffen.

Calderon übernahm die Herrschaft der spanischen Bühne aus Lope's Händen und führte sie in der von seinem Vorgänger gehandhabten Manier fort. Er suchte und fand seinen Ruhm nicht in originellen Neuerungen, sondern in der künstlerischen Vervollkommnung und Vollendung des bereits Vorhandenen und von dem Geschmacke der Nation als gut Anerkannten. So bewegen sich denn seine Dramen in den seit Lope auf dem spanischen Theater gäng und gäben Formen, bringen aber diese Formen zugleich zur höchsten Entwickelung und somit die Bildungsgeschichte des nationalen Drama's selbst zum Abschluß. Welche Fülle von Phantasie und mystischem Tiefsinn, welche magische Pracht der Schilderung, welchen wundervollen Glanz der Sprache und des Verses Calderon hiebei entfaltet, welcher berauschende Weihrauchduft über seinen Gebilden und Scenen wogt und wirbelt, das ist zu allgemein

---

[1]) Dieses Fangballspielen mit dem romantisch willkürlichen Begriff der Ehre ist überhaupt eine schwache Seite der spanischen Dramatiker. Die Hohlheit und Narrethei, die hierbei obwaltete, mag ein Beispiel zeigen, das ich einer Komödie Alarcons entnehme. Von Eifersucht getrieben, fordert Don Juan den Don Garcia zum Zweikampf. Als sich die Gegner treffen, erhält Juan von Garcia Aufklärungen, welche seine Eifersucht als völlig unbegründet erweisen. Die Ursache zum Duell ist also gänzlich weggeräumt. Dennoch schlagen sie sich, denn — wie Garcia nachher erzählt:

„Sein Bedenken trug er vor,
Bald war das beseitigt, aber
Um des Ehrenpunktes willen
Griffen wir darauf zum Stahle.“

bekannt und anerkannt, um einer näheren Erörterung zu bedürfen. Seine Zeitgenossen bewunderten ihn vor allem als Dichter von Autos und seine Stücke dieser Gattung gewähren in ihrer Vollendung die beste Einsicht in das Wesen derselben. Diene uns daher der Inhalt und Gang eines der berühmtesten, betitelt „La cena de Baltasar“ (das Nachtmahl Balthasars) als Beispiel. Der Auto eröffnet sich mit einem Gespräche zwischen dem Propheten Daniel, in welchem das göttliche Gericht personifizirt ist, und dem Gedanken, welcher als Gracioso d. h. als Narr und Hannswurst erscheint. Daniel bejammert die Schmach, welche die babylonische Gefangenschaft über das auserwählte Volk Gottes gebracht und noch bringe, worauf ihm der Gedanke mittheilt, daß König Belsatzar sich heute mit der Königin des Ostens, der Idolatria (Götzendienst) vermähle. In pomphaftem Zuge tritt nun Belsatzar auf, begleitet von seiner Gemahlin, der Eitelkeit, um die Idolatria zu empfangen. Eitelkeit und Idolatria leisten ihm den Schwur der Treue und versprechen ihm ihre Beihilfe zur Unterjochung aller Könige der Erde und zur Vollendung des Thurmes von Babel. Prahlerisch ruft Belsatzar aus: Wer wird sich gegen mich erheben können? Daniel versetzt: Die Hand Gottes! Der König will den Frechen niederhauen, aber er vermag nichts gegen den Gesalbten des Herrn und geht ab. Daniel ruft aus: Wer, o Herr, wird deine Rache übernehmen? Sogleich erscheint der Tod in Gestalt eines Ritters und meldet sich bei Daniel als Vollstrecker der göttlichen Rache, worauf ihm der Prophet aufgibt, zuvor noch den König zur Buße zu mahnen. Begleitet von dem Gedanken, geht der Tod in den Garten, wo Belsatzar mit seinen beiden Weibern eine Orgie feiert. Der Gedanke macht dem König allerlei Possen vor, um ihn zu zerstreuen, aber der Tod schleicht unter den Schwelgenden umher und flüstert Belsatzar zu: Du bist aus Staub und wirst wieder zu Staub werden! Der König flüchtet sich vor der entsetzlichen Stimme in eine Rosenlaube, wo ihn Idolatria und Eitelkeit in ihren Armen in Schlummer singen und wiegen, worüber Daniel passend moralisirt. Während des Schlafes suchen die beiden Weiber den König durch allerlei Phantome zu bethören und es erscheint auf ihr Geheiß eine eherne Bildsäule Belsatzars, welche in einem Tempel göttlich verehrt wird. Daniel zwingt jedoch das Bild, daß es mit Donnerstimme dem König zuruft: Deine Götzen sind von Menschenhand gemacht und ich verkündige dir das Gericht des einen und alleinigen Gottes, so du nicht Buße thust! Das Phantom verschwindet und der König erwacht in bußfertiger Stimmung. Allein diese hält nicht lange an und die beiden Weiber ordnen eine neue Orgie an, wobei aus den heiligen Gefäßen des Tempels Jehova's gezecht werden soll. Während dieses üppigen Mahles mischt sich der Tod unter die Dienerschaft und sucht den König nochmal zu warnen, allein das Geräusch des Festes übertönt seine Stimme, und da jetzt die Frist vorüber ist, reicht der Tod dem König

den Becher, der Donner rollt, eine riesige Hand streckt sich in den Sal und schreibt in unbekannter Sprache flammende Worte an die Wand. Vergebens fragt der König nach der Bedeutung dieser Zeichen, bis Daniel hervortritt und spricht: Sie bedeuten, daß deine Tage gezählt sind, daß das Maß deiner Schuld voll ist, weil du mit frevelnder Hand die Gefäße des Herrn entweiht hast, welche für das allerheiligste Sakrament des Altars bestimmt sind. Du stirbst und mit dir dein Reich! Nun macht sich der Tod über den König her und erschlägt ihn. Idolatria ruft aus: Ich erwache wie aus einem schweren Traume. Oh, wer jenes heilige Licht des Gnadengesetzes sehen dürfte! Worauf Daniel: Wohlan, als Prophet zeige ich dir diesen Tisch in den heiligen, mit Brot und Wein besetzten Altar umgewandelt. Sogleich erblickt man die Hostie und den Kelch und die Idolatria wirft sich anbetend davor in den Staub. — Wie ganz charakteristisch ist es für diese christkatholische Dichterei, daß der Gedanke in diesem Stücke, wie in sehr vielen spanischen Autos, als possenreißerischer Narr erscheint!

Mit noch magischeren Farben als in den eigentlichen Autos hat Calderon die Romantik des „alles in sich aufzehrenden" Glaubens in seinen geistlichen und symbolischen Dramen gemalt, unter welchen als die berühmtesten sich hervorheben „El magico prodigioso" — „Los dos amantes del cielo" — „La exaltacion de la cruz" — „La devocion de la cruz" — „La Aurora en Copavacana" — „La cisma de Inglaterra" — „La Sibila del Oriente" — dann die zwei gefeiertsten, auch auf der deutschen Bühne bekannten „La vida es sueño (das Leben ein Traum)" und „El principe constante (der standhafte Prinz)." Von letzterem Stücke urtheilt Schack: „Der standhafte Prinz, diese wunderbare Tragödie, steht für alle Zeiten als das Höchste da, was die christliche Poesie erreicht hat." Gegen dieses Urtheil dürfte wenig einzuwenden sein, nur muß man den Zusatz christliche Poesie wohl beachten und im gehörigen Sinne fassen; denn nur die spezifisch christliche Poesie kann es schön und erhaben finden, wenn der standhafte Prinz um seines Glaubens willen bei lebendigem Leibe auf einem Misthaufen verfault. Allerdings bietet uns für solche Graßheit die wunderbar schöne Scene, in welcher Fernando und die Prinzessin Phönix über Blumen und Sterne symbolisiren, reichen Ersatz. Es ist die vergeistigtste, sublimirteste Romantik, welche je ein menschliches Gehirn ersann. Endlich die herrliche „Hija del ayre." Aus vollem Herzen stimme ich Immermann bei, wenn er sagt, die ersten Scenen des zweiten Theils der „Tochter der Luft," wo Semiramis in der Fülle ihrer Herrlichkeit erscheint, hätten an Kühnheit, Pracht und Glanz nicht ihres- gleichen. Unter den Dramen, deren Stoff Calderon der Geschichte entnahm oder deren Personen und Scenerie wenigstens eine historische Färbung haben, stehen voran: „El mayor monstruo los zelos" — „La gran Zenobia" — „Los cabellos de Absalon" — „Gustos y

disgustos son no mas que imaginacion" — „Amor despues de la muerte" — „La niña de Gomez Arias" — „El postrer duelo de España" — „El medico de su honra" — „Las tres justicias en una" — endlich „El Alcalde de Zalamea," in welchem die Figur des Bauers Krespo meisterhaft ist; denn da haben wir einmal einen Charakter, der menschlich fühlt, denkt und handelt und deßhalb zu all den verzückten und verrückten dogmatischen Larven, von welchen Calderons Werke wimmeln, den wohlthuendsten Gegensatz bildet. Unter den mythologischen Festspielen des Dichters gebührt der Preis den beiden „El mayor encanto Amor" und „Eco y Narciso." Vielfach spielen ins mythologische oder wenigstens ins feenhafte Gebiet hinüber „La puente de Mantible" und „Leonido y Marfisa," welches, obgleich das letzte und im einundachtzigsten Lebensjahre des Dichters geschriebene Stück, noch voll jugendfrischer Glut ist. Eine weitere Gattung seiner Dramen wird mit dem vagen Namen „romantische Schauspiele" bezeichnet und enthält das Meisterstück „El pintor de su deshonra," dann die feinen Intrikenstücke „La manos blancas no ofenden" — „Basta callar" — „Un castigo en tres venganzas" — „El secreto à voces" und die anmuthigen Lustspiele „La Señora y la criada" — „Dicha y desdicha del nombre" und „La vanda y la flor," welche zu den eigentlichen „Mantel- oder Degenstücken" „Antes que todo es mi dama" — „Casa con dos puertas" — „Guardate del agua mansa" u. a. m. hinüberleiten. An die letzteren schließen sich dann als wirkliche Possen und Burlesken an „El Astrologo fingido" — „No hay burles con el amor" — „Hombre pobre todo es trazas" — „Cefalo y Procris."

Man sieht, Calderons Talent war von enormer Vielseitigkeit und er wußte auf der dramatischen Klaviatur die höchsten wie die tiefsten Töne zu greifen. Platen hat über eines der calderon'schen Stücke das Motto gesetzt:

„Welche Zauberwildniß
Fesselt Ohr und Blick!
Blume jedes Bildniß,
Jedes Wort Musik" —

und das läßt sich recht wohl auf Calderons Poesie im Ganzen und Großen anwenden, insofern ja auch Giftblumen, an welchen in dieser Zauberwildniß kein Mangel ist, zur Flora, und Dissonanzen — ich meine die inquisitorischen Variationen über das Glaubensthema — zur Musik gehören. So eminent aber Calderon in der Literatur seines Volkes wie in der Geschichte der Kunst überhaupt dasteht und so entschieden es ist, daß sich noch in den spätesten Zeiten die Jünger des Schönen mit unbefangenem Auge an den farbensprühenden Gebilden seiner Phantasie erfreuen werden, ebenso entschieden müssen die bekannten Versuche der romantischen Schule verurtheilt werden, den spanischen Höfling und Priester des 17. Jahrhunderts dem deutschen Volke des 19. Jahr-

hunderts auf seinem Theater als Inbegriff aller Poesie und Dramatik aufzunöthigen. Das war so ein anachronistisch-servilistisches Gelüste, welches von seiten des Volkes selbst wie von seiten kompetenter Richter die verdiente Abfertigung erfahren hat. [1])

Unter Calderons dichtenden Zeitgenossen finden sich zwei, welche nicht in Unerschöpflichkeit und Umfang des Talents, wohl aber in manchen seiner besten Eigenschaften mit ihm wetteifern können. Diese beiden Dichter sind Rojas und Moreto. Francisco de Rojas, von dessen Lebensumständen man nur weiß, daß er in Toledo geboren und im Jahre 1641 zum Ritter des St. Jago-Ordens ernannt wurde, ist der Verfasser eines der tadellosesten und berühmtesten Stücke des unermeßlich reichen Repertoirs der spanischen Bühne. Es führt den Titel „Außer meinem König — keiner (Del rey abajo — ninguno)!“ oder „Garcia del Castañar“ und bringt die Konflikte der beleidigten Gattenehre und des altspanischen Royalismus in ebenso klarer als wirksamer und ästhetisch befriedigender Weise zur Anschauung. Der um die Literatur seines Vaterlandes vielverdiente Ochoa äußert über dieses Stück: „Es ist in Spanien so populär, daß es kaum einen halbwegs gebildeten Jüngling geben dürfte, welcher nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Auf den stehenden Theatern in den großen Städten wird es fortwährend aufgeführt und selbst in Landstädten und Flecken ist es wohlbekannt, da es das erste Stück ist, mit welchem die vagirenden Schauspielertruppen, wenn sie Sommers auf Landgrasung ausziehen, glanzvoll loslegen. Man kann sagen, daß dies Stück von dem ungeheuren dramatischen Repertorium Spaniens das bekannteste ist.“ — Augustin Moreto y Cabana, dessen Lebensumstände ebenfalls unbekannt sind, starb am 28. Oktober 1669 zu Toledo mit Hinterlassung der seltsamen Testamentsbestimmung, man solle seinen Leichnam auf der „Wiese der Gehenkten,“ dem Beerdigungsplatze der Hingerichteten, einscharren. Er lieferte im tragischen Fache das Meisterstück „El valiente justiciero“ (der ritterliche Richter), und im komischen das Lustspiel „Trotz wider Trotz“ (El desden con el desden), die psychologisch wahrste, spannendste, feinste und

---

[1]) „Calderon mit seiner steifen
Formenpracht kann ich begreifen,
Auch an seinem immer neuen
Farbenschmelz mein Aug' erfreuen,
Selbst Phantome seiner krassen
Kloster-Hofluft gelten lassen.
Aber wer ihn heut noch gelten
Machen will, den muß ich schelten.
Wo er stehn will auf den Brettern,
Wird die Zeit herab ihn schmettern,
Die mit Fürstenknecht und Pfaffen
Künftig nichts mehr hat zu schaffen.“ Fr. Rückert.

graziösefte Komödie der spanischen Literatur. Die Zahl der Schauspieldichter aus der Zeit Philipps IV. und Karls II. ist Legion; wir begnügen uns aber, noch folgende ausgezeichnetere anzuführen: Matos Fragoso, Monroy, Diamante, Mendoza, Cubillo, Hoz, Solis (der berühmte Historiker), Salazar — und verweisen betreffs der übrigen den wißbegierigen Leser auf Schack, bei welchem sie sich (III. 400—425) verzeichnet und abgehandelt finden. Zum Schlusse dieser Blüthenperiode der spanischen Literatur überhaupt und des spanischen Theaters insbesondere führen wir noch ein Wort Ochoa's an. „Wäre, sagt er, durch ein unbegreifliches Verhängniß beschlossen, unser ganzes Theater aus der goldenen Zeit zu vernichten, und würde es uns gestattet, ein Minimum davon, vier Dramen, als Reliquien so großen Reichthums zu retten, so würden wir bei dem großen Werthe, den wir auf die literarischen Celebritäten unserer Nation legen, doch keinen Augenblick anstehen, aus dem furchtbaren Schiffbruch zu retten: den „Tetrarca (Eifersucht das größte Scheusal)“ von Calderon, „El desden con el desden“ von Moreto, „La verdad sospechosa“ von Alarcon und „Garcia del Castañar“ von Rojas.“

Fünfte Periode.

Wenn des bereits begonnenen staatlichen Verfalls Spaniens ungeachtet im 17. Jahrhundert die spanische Literatur zur höchsten Blüthe und gediegensten Reife gelangt war, wenn im edelsten Wetteifer mit ihr die bildende Kunst, repräsentirt von Zurbaran, Velasquez und dem unvergleichlichen Murillo, ihre unsterblichen Werke geschaffen hatte, so traten von jetzt ab die Einwirkungen jenes Verfalls auf das geistige Leben der Nation nur um so rascher und unaufhaltsamer hervor. Spanien hörte auf, national und original zu sein. Nachahmung wurde jetzt Charakter seiner Literatur und sie, die überreiche, ging bei den Franzosen betteln und erniedrigte sich zur sklavischen Nachahmerin derer, welche die besten Gedanken und Motive früher bei ihr entlehnt hatten. Auf dem spanischen Königsthrone folgte der dekrepit gewordenen habsburgischen Dynastie mit Philipp V. die nicht minder dekrepite bourbonische, von welcher sich nur ein Sprößling, der intelligente Karl III. († 1788), als fähiger, gewissenhafter und thatkräftiger Regent erwies und den Beweis lieferte, was eine erleuchtete und ehrliche Regierung noch immer aus Spanien hätte machen können.[1]) Das durch ihn aufgehaltene Verderben vollendete sich unter

[1]) Ein spanischer Schriftsteller der Gegenwart, Mora, hat das Verderben, welches die Bourbons in politischer und literarischer Beziehung über Spanien brachten, mit bren-

seinem stupiden Nachfolger Karl IV. und dessen erbärmlichem Günstling Godoy, welcher das Land an Napoleon überlieferte. Wie das Volk gegen diesen sich erhoben, welche glorreiche Thaten es im Kampfe für seine Nationalität und Unabhängigkeit vollbracht, das ist mit unvergänglichen Zügen in das Buch der Geschichte eingezeichnet; aber auch nicht minder, daß Spanien den niederträchtigsten Menschen der Neuzeit, Ferdinand VII., hervorgebracht hat, der sein Volk mit raffinirter Schlechtigkeit und Grausamkeit um alle Früchte beispielloser Anstrengung und Bravheit betrog. Seither haben seine würdige Wittwe Maria Christina und seine (?) nicht minder würdige Tochter Isabella der Welt das abschreckende Exempel von dem gegeben, was die Völker zu erdulden haben um der „Gesalbten Gottes" willen. Daß unter allen diesen Leiden das Licht der Kultur in Spanien nie ganz erloschen ist, daß das tönende Erz des Nationalbewußtseins, welches der Spanier in der Brust trägt, nach langem Stummsein seit dem Befreiungskriege wie in der Politik, so auch in der Literatur wieder hellere Klänge gab, ist ein Beweis von der unverwüstlichen Spannkraft dieses eigenartigen Volkes, welches nach den unbefangensten Zeug-

---

nenden Worten folgendermaßen angedeutet: „Von dem Tage an, daß jener gute Herr, Philipp V., ein aus kindischem Unverstand zusammengesetzter, von fremden Antrieben bewegter Körper, die Pyrenäen beschritten, hat Spanien keine Spur seiner ruhmvollen Trophäen bewahrt. Spanien ward eine Rumpelkammer, über die ein Kartenkönig regierte. Ihm folgte schnell ein Heer von Possenreißern und Gauklern, die Spanien überschwemmten gleich einem Heuschreckenschwarm, der sich auf Saaten und Gärten stürzt. Um sich nach allen Seiten ausbreiten zu können, suchten jene großmäuligen Abenteurer uns ihre Sprache, ihre Regierung, ihre Sitten und ihre Trachten aufzudrängen. Da waren wir kein Volk, sondern eine Kolonie, da waren wir nicht Menschen, nein, Affen derjenigen, die, ohne Umstände zu machen, uns wie alberne Tröpfe und Esel behandelten. Für Bänder und kölnisches Wasser gaben wir ihnen unsere Ehre und Börse hin. Mit ihren Broschüren, Moden und Gaukeleien raubten sie unsere Tugend und unsern Reichthum. Madrid verwandelte sich in einen weiten Jahrmarkt von Windbeutelei und Gallicismus und, um dem Elende die Krone aufzusetzen, verband sich der Gallicismus mit dem Fanatismus. Der Adel des edlen Hesperiens vergrub sich in den schmutzigen Schlund eines sittenlosen, kindischen und verächtlichen Hofes, der schlechten Kopie des Hofes Ludwigs XIV. Die prachtvoll glänzende Poesie fiel, bedeckt von fremdem Flitterstaat, in die Hände eines Haufens Aberwitziger, die man damals Literaten nannte. Bastarde einer erhabenen Mutter schändeten die lebensvolle, natürliche Reinheit derselben und die fruchtbare kräftige Matrone entschlummerte in dumpfer Starrsucht. Jene erklärten ihrem Vaterlande einen ungerechten Krieg, nannten seine kunstlose Anmuth Plumpheit und ertheilten denjenigen, die dessen Sprache nicht verstanden, einen Freibrief der Rohheit. Die steifen Regeln französischer Kritiker, zusammengestellt aus mißdeuteten Regeln der Alten, wurden geschmacklos auf die spanische Poesie angewandt und die einst so frische und blühende Dichtkunst verwandelte sich in die langweilige gereimte Prosa der Perückenzeit. Unter Karls III. Regierung begann ein regeres Leben in Spanien, ein Gefühl der Nationalität regte sich wieder und alsbald schienen auch bessere Zeiten für die Poesie zu nahen."

nissen in seinen sogenannten niedern Klassen noch einen Schatz alter mannhafter Tugenden bewahrt, wie sie sonst in Europa kaum noch irgendwo gefunden werden. [1])

Mit Recht ist gesagt worden, daß das Testament Karls IV., welches einen französischen Prinzen auf den spanischen Thron berief, gleichsam auch das Testament der spanischen Nationalliteratur und Nationalbühne gewesen sei. Mit dem Bourbon hielt nämlich die französische Pseudoklassik, welche bis dahin nur als eine gelehrte Schrulle in Spanien existirt hatte, ihren Einzug in Madrid. Indessen waren die Wirkungen der großen nationalen Dichter im Gedächtniß des Volkes noch zu frisch, als daß das boileau'sche Wesen sich sogleich allgemein hätte geltend machen können, und zwei für die Bühne thätige, einflußreiche Dichter aus dieser Zeit, José Cañizares (1676—1750) und Antonio de Zamora, bildeten durch Festhalten an den nationalen Ueberlieferungen und Vorbildern gegen den französischen Geschmack eine Opposition, welche, da sie ohne talentvolle Fortsetzer blieb, nachmals durch die Bemühungen der pseudoklassisch-gallicistischen Literatoren Luzan, dessen Poetik 1737 erschien, Blas Nasarre, Montiano und Velasquez leider überwunden wurde. Von jetzt ab wurde es in der spanischen Gelehrtenwelt guter Ton, auf die eigene Nationalliteratur mit Verachtung herabzusehen und die pedantische Nachahmung der französischen Pedanten als einzig heilsam und bildend anzupreisen. Daher konnte einer der geistvollsten neueren Literarhistoriker Spaniens mit Recht sagen: „Das 18. Jahrhundert vernichtete unsere literarische Nationalität (el siglo XVIII mató nuestra nationalidad literaria)." Nach französischen Mustern schneiderten Nikolas Fernandez de Moratin, José Cadahalso, Gaspar Melchior de Jovellanos, J. L. de Ayala, Thomas de Yriarte ihre kalten, leblosen Dramen. Von Yriarte († 1791) sind jedoch seine in altspanischen Metren gedichteten literarischen Fabeln als launig und anmuthig zu rühmen. Die spanischen Epiker und Lyriker des 18. Jahrhunderts, wie Escoiquiz („Mexico conquistada"), Montengon und Arroyal, blieben gleich den Dramatikern auf oder unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit, über welches sich nur der 1817 im Exil gestorbene Melendez Valdez erhob, welcher in Villegas' Fußstapfen trat und dessen Lieder sich durch leichten Gang und keusche Grazie auszeichneten. Noch höhere Anerkennung gebührt einem Pfleger der schönen Prosa in dieser Zeit, dem José

---

[1]) Ich verweise in dieser Beziehung auf das ebenso anziehende als belehrende Reisewerk: „Zwei Jahre in Spanien und Portugal" von M. Willkomm, 1847. Es werden hier sehr viele über Spanien und die Spanier gäng und gäben Vorurtheile überzeugend widerlegt. Auch über die Entwickelung des geistigen Lebens Spaniens in der Gegenwart wird viel Dankenswerthes beigebracht. Ebenso unterrichtend ist das von A. Ruge verdeutschte Buch „Das heutige Spanien" von F. Garrido, 1868, und dasselbe gilt von W. Lauser's Schrift „Aus Spaniens Gegenwart," 1872.

Francisco de Isla († 1781), der in seiner „Historia del fray Gerundio de Campazas“ (deutsch von Bertuch) ein Sittengemälde des spanischen Klerus geliefert hat, welches den spanischen Romanen aus der besten Zeit zur Seite gestellt werden muß und an Ironie und Humor stellenweise sogar mit dem Don Quijote wetteifert. Diese Erscheinung, sowie die von Witz und Satire überfließenden Saynetes des Ramon de la Cruz (geb. 1731), in welchem die französische Tragik prächtig verhöhnt wird, beweisen, daß der boileau'sche Regelzwang den spanischen Genius noch immer nicht völlig zu unterjochen vermocht hatte.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts zu nahm der patriotische Vicente Garcia de la Huerta (geb. 1742) die unterbrochene Opposition gegen den Gallicismus wieder auf und in den Dramen des jüngeren Moratin (1760 bis 1828), des hochsinnigen Nicasio Alvarez de Cienfuegos 1764—1809, „Zorayda“ — „La condesa de Castilla“) und des Manuel José de Quintana (geb. 1772, „Pelayo“) regte sich bereits, wenn auch erst schüchtern und rücksichtsvoll, wieder ein freier, nationaler Geist. Dieser erstarkte im 19. Jahrhundert, besonders als deutsche Kritik, als die dramaturgischen Siege Lessings über die Gallomanie, als die Würdigung Calderons durch Schlegel auch in Spanien Eingang gefunden hatten. Nachdem dann das pseudoklassische System in Frankreich selbst durch die neuromantische Schule gestürzt worden, war die Rückwirkung auf Spanien mächtig genug, um ihm auch dort ein Ende zu machen und in die neu erwachende Produktionskraft nationalen Geist und nationale Formen zurückzuführen. Diese neu eröffnete Bahn betraten als Dramatiker der bekannte Staatsmann Francisko Martinez de la Rosa (geb. 1789), welcher den Gallicismus theoretisch bekriegte und dessen Hauptwerk, das Trauerspiel „Aben Humeya,“ zuerst wieder den fessellosen Nationalstil zur Geltung brachte, und der geniale Breton de los Herreros (geb. 1800), der bedeutendste und einflußreichste spanische Dichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Lustspiele („Marcela“ — „A Madrid me vuelvo“ — „Todo es farsa en este mundo“ — „Muerte y veras“ — „Me voy de Madrid“ — „Las flaquezas ministeriales“) und historische Schauspiele („Fernando el emplazado“ — „Belido Dolfos“) an die Werke der alten Meister erinnern und zwar keineswegs zu ihrem Nachtheil, da sie vom Bewußtsein der neueren Zeit getragen sind. Auch als Lyriker und Satiriker ist Breton de los Herreros berühmt. Unter seinen zahlreichen Mitstrebenden und Nachfolgern als Bühnendichter sind namhaft zu machen Angel de Saavedra (geb. 1791), Antonio Gil y Zarate (geb. 1796), Antonio Garcia Gutierrez, Juan Eugenio Hartzenbusch (geb. 1806 von deutschen Eltern), Mariano José de Larra (1810—1837), Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, José Zorrilla (geb. 1817), der nicht allein im dramatischen (Hauptwerke „Don Juan Tenorio,“ deutsch

von Wilde, und „El zabatero y el rey"), sondern auch im lyrischen und erzählenden Fache seine Zeitgenossen an Genie, Fruchtbarkeit und Ruhm überflügelte und dessen Nebenbuhler in der Gunst des Publikums Thomas Rodriguez Rubi war, welcher in seinen sehr beliebten Dramen die hellsten Flammen der Vaterlandsliebe lodern ließ.

An der Spitze der modernen spanischen Lyriker glänzt Juan Bautista de Arriaza (1770—1837), dessen glut- und schwungvolle „Cantos patrioticos," aus welchen sich die „Profecia del Pirineo" als ein politische Ode hervorhebt, die kaum der Marseillaise weicht, die Guerilleros seines Landes zum Todeskampfe gegen die Franzosen befeuerten. Weitere lyrische Dichter von anerkanntem Rufe sind Juan Nicasio Gallego (geb. 1777), die schon erwähnten M. J. Quintana und Martinez de la Rosa, Alberto Lista (1775—1848), Verfasser der berühmten „Oda à la muerte de Jesus," José Joaquin de Mora (Hauptwerk „Legendas"), Pablo de Xerica (geb. 1781), besonders im satirischen Genre ausgezeichnet, Jacinto de Salas y Quiroga, Julian Romeu und José de Espronceda (st. 1842), welcher letztgenannte, der begabteste der ganzen Reihe, in seinen Gedichten byron'sche Anregungen und hugo'sche Anschauungen mit nationalspanischer Stimmung geistvoll zu vermitteln und zu verbinden wußte. Die moderne Epik Spaniens hat nichts Bedeutendes hervorgebracht und nur Angel de Saavedra's „Moro exposito" und etwa J. F. Diaz's „Blanca" erregten einige Hoffnung.[1]) Sehr reich ist die neuere spanische Literatur an Romanen und Novellen jeder Gattung und es wird neben dem Felde des historischen Romans insbesondere das der alten nationalen Form der Novelas ejemplares eifrigst angebaut, welches z. B. in dem „Don Quijote del siglo XVIII. aplicadad XIX." von Francisco Seneriz eine freilich mehr anspruchsvolle als gehaltreiche Frucht geliefert hat. Die historische Romanliteratur ist so ziemlich durchweg Mittelgut, denn der Romantiker Telesfero

[1]) In den Kolonieen, welche Spanien ehemals in Amerika besaß oder noch besitzt, traten in neuerer Zeit spanisch-amerikanische Dichter auf, die bei ihren Landsleuten großen Beifall fanden und deren Ruf theilweise auch nach Europa herüberreicht. Es sind solche José Maria Heredia (st. 1839), Mariano Irujillo, Wenceslao Alpuche (st. 1841) und Milanes. Den größten Ruhm aber erwarb Gabriel de la Concepcion Valdes, genannt Placido, ein Mulatte, der am 28. Juni 1844 als Märtyrer für die Rechte seiner farbigen Mitbrüder auf Kuba erschossen wurde. Seine Gedichte („Poesias escogidas") wurden von den Spaniern verboten und konfiscirt, leben aber fort im Munde seiner Stammesgenossen. Der spanische Reisende Quiroga sagt von ihm: „Dieser Mann erhebt sich in seinen halbwilden Gesängen zu den erhabensten und edelsten Gedanken. Mitten aus den Verirrungen seiner Sprache zucken Blitze von echtem Glanz. Erstaunlich ist die Leichtigkeit, womit er die zartesten Gegenstände behandelt, und einige seiner Gedichte regen die tiefsten Empfindungen der Seele auf." (Näheres über diese spanisch-amerikanischen Dichter findet sich in den „Blätt. f. lit. Unterhaltg., 1850, Juliheft.)

de Trueba Cosio (1805—1835), welcher höhere Ansprüche zu befriedigen geeignet gewesen, schrieb seine Erzählungen in englischer Sprache. Die neueren novellistischen Erscheinungen von größerer Bedeutung sind „Los dos reyes“ von Juan Ariza, „El Anticristo“ von Francisco Nagarro Villoslada, „Doce Españoles de brocha garda“ von Antonio Flores und der soziale Roman „Maria ò la hija de un jornalero“ von Wenzeslao Ayguals de Izco. Alle die genannten Novellisten stellte jedoch Fernan Caballero in Schatten, unter welchem Autornamen eine Dame sich birgt, die Tochter des um die Kenntniß spanischer Literatur in Deutschland vielfach verdienten Hamburgers J. N. Böhl von Faber, der sich in Kadix niedergelassen und eine Spanierin geheiratet hatte. Fernan Caballero oder Cäcilia Böhl von Faber hat mit großem Erfolge das Fach der realistischen Novellistik kultivirt und ihre mittels wiederholter Uebertragungen (von Geyder und Lemcke) auch in Deutschland bekannt gewordenen Sittenromane (Novelas de costumbres: „Lagrimas,“ „Sola,“ „Clementia“ u. a. m.) bieten ein durchaus nationales, sehr katholisches, treues und poetisches Spiegelbild der Gesellschaft des modernen Spaniens.

Die Historik, von jeher ein Lieblingsfach der Autoren Spaniens, lag auch während der ersten Periode des 18. Jahrhunderts nicht völlig brach. Vicente Baacallar y Saña Marques de San Felipe (st. 1726) lieferte eine in altspanischem Ton erzählte vortreffliche Geschichte des Successionskriegs („Commentarios de la guerra de España desde principio del reynado del rey Felipe V.“, 1729) Juan Bautista Muñoz (1745—1799) die beste Geschichte der Entdeckung und Eroberung Amerika's („Historia de nuovo mundo,“ 1793); José Antonio Conde (1770—1820) eine gründliche Geschichte der arabischen Invasion („Historia de la dominacion de los Arabes en España,“ 1820). Der vielverfolgte Verfasser der ersten aktenmäßigen Geschichte der spanischen Inquisition Juan Antonio Llorente (1757 bis 1824) mußte sein auch in Deutschland mit Recht anerkanntes Werk im Ausland und in fremder Sprache schreiben („Histoire critique de l'inquisition d'Espagne,“ 1815). In neuerer Zeit war die Real academia de la historia zu Madrid unermüdlich in Sammlung und Herausgabe historischer Dokumente und Quellenschriftsteller. Von den zahlreichen Geschichtewerken, welche in den letzten Decennien erschienen, sind als werthvoll anzuführen die „Vidas de Españoles célebres“ von Quintana, die Geschichte des Unabhängigkeitskrieges von Toreño („Historia del levantamiento, guerra y revolucion de España,“ 1835—1837) und die Werke von Argueles und Maldonado über denselben Gegenstand; ferner die „Historia de los sitios de Zalagoza por los Franceses en los años 1808 y 1809,“ und das umfassende nationale Unternehmen der „Historia general de España“ von Modesto La Fuente, ein Werk von bestaunenswerthem Fleiße, gewissenhafter

Forschung und warmer Vaterlandsliebe (der 23. und 24. Band erschien 1861). In der Kultur- und Literarhistorik hatte sich zu Anfang des Jahrhunderts insbesondere Antonio de Capmany y Montpalan (st. 1813) hervorgethan („Memoria históricas sobre la ciudad de Barcelona“ — „Teatro historio-critico de la elocuencia castellana“) und in neuerer Zeit bereicherte auf diesem Gebiete Eugenio de Tapia die historische Literatur seines Landes mit der ausgezeichneten „Historia de la civilizacion española desde la invasion de los Arabes hasta la época presente“ (1840).

Fünftes Kapitel.

Portugal.[1])

Die spanische Literatur machte eine etwas ausführlichere Betrachtung nöthig durch ihren Reichthum und ihre Vielseitigkeit wie durch ihren Gehalt und ihre in allen Gebieten nationalliterarischer Thätigkeit erreichte Kunsthöhe, vermöge welcher Eigenschaften sie eine bedeutsame Stelle einnimmt in der Entwickelungsgeschichte europäischer Geisteskultur. Bei Portugal dagegen können wir uns bedeutend kürzer fassen. Hier koncentrirte sich nämlich die Blüthe der Literatur streng und eng um die staatliche Glanzperiode während des 16. Jahrhunderts und lieferte nur ein wahrhaft großes Produkt. Der glorreiche Zeitraum, in welchem die Portugiesen unter der Regierung weiser, thatkräftiger und hochgesinnter Könige, besonders Emanuels des Großen (1495 bis 1521), und unter der Führung von Helden, wie Vasko de Gama und Alfonso de Albuquerque, jene kühnen, dem Leben nach allen Richtungen hin neue Bahnen öffnenden Seefahrten und Eroberungszüge unternahmen, dieser

---

1) Die Portugiesen besitzen kein ausreichendes Werk über die Geschichte ihrer Literatur. Quellen hierzu bieten Diogo Barbosa Machado's Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica, Lisboa 1741—52, die von Arvo do Cejo kommentirte Bibliotheca historica de Portugal, Lisboa 1801, sowie der 1799 gedruckte akademische Catalogo dos livros und die seit 1792 von der lissaboner Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Memorias de litteratura portugueza. Den Anfang literarischer Geschichtschreibung hat J. B. Leitao d'Almeida Garrett gemacht durch seine historisch-kritische Einleitung zu dem anthologischen Werke Parnaso lusitano (Paris 1826). Ihm folgten Costa é Silva: „Ensaio critico sobre os melhores poetas portuguezes" (1855), Mendonça: „Memorias de literatura contemporanea" (1855), und Ortiz: „La literatura portuguesa en el siglo XIX" (1857). Bouterweck hat die portugiesische Literatur im 4. Bande seines bekannten Werkes behandelt, Sismondi in seinem Buch De la littérature du midi de l'Europe, chap. XXXVI — XL. Als Uebersicht brauchbar, aber meist schief im Urtheil ist das Résumé de l'histoire littéraire du Portugal (Paris 1826) von Denis. Ueber die Anfänge der portugiesischen Poesie gibt Aufschluß die Abhandlung „Die alten Liederbücher der Portugiesen" von Chr. Fr. Bellermann, 1840, sowie Fr. Diez: „Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie," 1863. Vergl. auch F. Wolfs oben bei Spanien citirte „Studien" und desselben Aufsatz „Zur Geschichte der portugiesischen Nationalliteratur in der neuesten Zeit" (Eberts Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit. V. 265 fg.).

Zeitraum förderte auch die Perle, die einzige, aber kostbare Perle ihrer Literatur zu Tage: die Lusiaden des Camões. Und wie, nachdem 1536 die Inquisition, 1540 die Jesuiten eingeführt worden, Portugals politische Größe nach kurzer Dauer mit dem Ausgange des 16. Jahrhunderts, als der unglückliche König Sebastian 1578 auf einem ritterlich-unsinnigen Zuge nach Afrika Heer und Leben eingebüßt hatte, zum Verfalle sich neigte und seither nie wieder zur rechten Selbstständigkeit und Geltung gelangen konnte, so hat auch von da ab die portugiesische Literatur nur ein welkes, hinsiechendes Leben geführt, als ob sich die staatliche und poetische Zeugungskraft in einem und demselben Zeitalter zumal erschöpft hätte. Portugal zeigt in seinem kläglichen Ruin, wohin Despoten und Pfaffen — par nobile fratrum — ein Land zu bringen vermögen, über welches die Natur eine Fülle ihrer edelsten Gaben ausgeschüttet hat, und wenn die Spanier aus dem Untergang ihrer politischen Macht eine Menge persönlicher und nationaler Eigenschaften sich gerettet haben, welche noch eine Zukunft versprechen, so ist dagegen die kirchliche Verthierung, die moralische und soziale Gesunkenheit und Verworfenheit der Portugiesen so groß, daß sie der Hoffnung auf eine bessere Zukunft nur spärlichen Raum läßt. Man betrachte nur Portugals neuere Geschichte, man lasse den parteilos prüfenden Reisenden die Feilheit, Feigheit und kriechend servile Höflichkeit der Portugiesen, hinter welcher gewissenloseste Heimtücke lauert, sich erzählen und man wird finden, daß die Ausdrücke der Verachtung, womit z. B. Byron von ihnen spricht, zwar hart, aber kaum hart genug sind, und daß er vollkommen das Recht hat, von den Portugiesen als von „poor, paltry slaves“ zu sprechen, die im physischen und moralischen Schmutze ersticken. Ein Volk, welches sich derartige Vorwürfe als nur zu gegründet gefallen lassen muß, hat kaum eine Zukunft. Nichts ist ihm geblieben als eine unglaubliche, komisch wirkende Pralsucht, von welcher getrieben es, wie ein deutscher Reisender berichtet hat, gravitätisch behauptet, daß ein einziger „Hum portuguez bem finchado“ (grimmig blickender Portugiese) genüge, um Tausende von Feinden in die Flucht zu jagen, und welche sich sogar von staatswegen spaßhaft äußert, wenn z. B. einem Kriegsschiffchen kleinster Sorte der hochklingende Name „O terror do mundo“ (der Schrecken der Welt) beigelegt wird.

Das portugiesische Romanzo, eine verweichlichte Schwestersprache der kastilischen, trat erweislich zuerst im 12. Jahrhundert als Schriftsprache auf und zwar in romanzenhaften Liedern, welche, wie die gleichzeitigen spanischen, die Erinnerungen an die Kämpfe altportugiesischer Helden gegen die Mauren feierten und im Gedächtniß des Volkes wach erhielten. Diese volksmäßige Liederdichtung, deren Erzeugnisse später in „Cançioneiros“ (Liederbüchern) gesammelt wurden, reicht hoch in die mittelalterliche Vorzeit hinauf, jedoch sind nur wenige Proben derselben auf uns gekommen. So die Romanze „As trovas dos Figueiredos,“ welche eine ritterliche That des Goesto Ansur,

des Ahnherrn der Familien Figueiredo und Figueroa, aus dem 8. Jahrhundert besingt, deren Sprache jedoch so gewichtige philologische Bedenken erregt, daß ihre uns überlieferte Form wohl eher dem 15. Jahrhundert als einem früheren angehört. Noch zweifelhafter ist die Echtheit und das Alter einiger Lieder, deren Autorschaft dem Ritter Gonçalo Hermiguez, welcher zur Zeit des ersten Königs von Portugal Alfonso Henriquez (st. 1185), als eine Art von portugiesischem Cid lebte, wie sein Beiname Tragamouro (Mohrenverschlinger) andeutet, und dem Egas Moniz Coelho zugeschrieben wird. Es ist daher bis auf weiteres gerathen, als das älteste echte Denkmal portugiesischer Poesie das „Liederbuch“ mit provenzalischen Versmaßen zu betrachten, welches 75 Pergamentfolioblätter stark in der Bibliothek des Collegio dos Nobres zu Lissabon aufbewahrt wird und von welchem ein Engländer einen Abdruck veranstalten ließ („Fragmentos de hum cancioneiro inedito,“ Paris 1823). Bellermann erstattete darüber einen ausführlichen Bericht. Der Inhalt und die Form dieser Lieder, 260 an der Zahl, beweisen, daß die portugiesischen Dichter mit den provenzalischen Troubadours in enger Verbindung gestanden haben müssen und daß also schon in ihren Anfängen die portugiesische Dichtung den Charakter der Nachahmung angenommen, dessen sie in ihrem ganzen Verlaufe nie mehr sich zu entledigen gewußt hat. Das Versmaß dieser Lieder ist fast durchgehends das jambische und im Gegensatz zu der Assonanz der spanischen Romanzen kommt hier immer der Reim in Anwendung. Sämmtliche Lieder scheinen von einem und demselben Verfasser herzurühren und es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß derselbe einer der Trobadores gewesen sei, welche der König Diniz an seinem Hof versammelte. Der Inhalt ist erotisch und durch das ganze Buch zieht sich die Klage über unerhörte Liebeswerbung, gerade wie durch Petrarca's Sonette. In altportugiesischer oder galizischer Sprache dichtete auch der kastilische König Alfonso X. seine geistlichen Romanzen. Im 14. Jahrhundert besang Alfonso Giraldes den von Alfonso IV. im Jahre 1340 gegen die Mauren am Saladofluß erfochtenen Sieg in einem epischen Gedichte, wovon aber nur zwei kleine Fragmente übrig sind. Im selben Jahrhundert dichtete der König Dom Pedro I. seine Liebeslieder, von denen sich einige in dem von Garcia de Resende 1516 veröffentlichten Cancioneiro vorfinden. Der berühmteste Liederdichter des 15. Jahrhunderts war Macias mit dem Beinamen „O namorado“ (der Verliebte), dessen romantisch-tragisches Ende durch Uhlands schöne Romanze verewigt wird. Von seinen Gedichten ist jedoch bis jetzt nur ein einziges vollständig bekannt geworden. Das soeben erwähnte „Cancioneiro geral“ des Resende ist die reichhaltigste Sammlung dichterischer Produkte Portugals aus dem 15. Jahrhundert. Es finden sich darin Lieder von 150 Dichtern, von denen ausgezeichnet werden Alvaro de Brito Pestanha, Alvaro Bareto, Guterrez Coutinho, Fernam de Silveira, Francisco da Silveira, Nuno Pereira,

Jaao Roiz de Sa e Menezes, Diogo Brandao, Jaao Manoel, Jorge de Aguiar, Gonzalo Mendes Sacoto, Duarte da Gama, Duarte de Brito und Bernardim Ribeiro, welcher letztgenannte am Hofe des großen Emanuel lebte und gemeiniglich als der Dichter betrachtet wird, welcher durch seine Lieder und Hirtengedichte, sowie durch Verfassung des ersten portugiesischen Romans, „Menina e Moça," die Glanzperiode der Literatur Portugals einleitete.

Mit dieser Glanzperiode ist es freilich, wenn wir Camões abrechnen, nicht eben weit her. Die volksthümliche Entwickelung der Poesie war nämlich durch Nachahmung fremder Muster, besonders der provenzalischen Minnesubtilität, im Keime erstickt worden. Die nationalen Lieder („Chacras") und Romanzen, welche in Spanien stets so lebenskräftig und auf die Gestaltung der Literatur von bedeutendstem Einfluß geblieben waren, mußten in Portugal schon sehr frühe einer süßlichen Hof- und Minnepoesie weichen, in welcher ausländische Einflüsse vorherrschend waren und die sich hauptsächlich mit naturloser Idyllik abgab. Schon in Ribeiro ist dieser Ton vollkommen ausgebildet, wie auch in seinem Zeitgenossen Christovam Falçam. Zu dem trübsäligen Schäferromanwesen fügte sodann Francisco Moraës (ermordet 1572) durch seine „Chronica de Palmerin de Inglaterra" die aufgebauschte Ritterromantik, deren Ursprung ja, wie wir im vorigen Kapitel sahen, überhaupt in Portugal zu suchen ist. Allerdings trat um diese Zeit ein begabter Dichter auf, welcher gegen die Ausländerei Opposition machte und durch seine Thätigkeit auch für die spanische Literatur wichtig wurde (s. o.). Dieser Dichter ist Gil Vincente (st. 1557), der mit richtigem Instinkte das Volksleben zur Basis seines Dichtens machte und durch seine von Witz sprudelnden, wenn auch höchst mangelhaft und ungeschlacht komponirten Farcen, wie durch seine Autos einen nationalen Ton in der portugiesischen Literatur zu begründen suchte. Allein während in dem Nachbarlande aus derartigen Anfängen ein herrliches Volks- und Nationaltheater erblühte, verkrüppelte das portugiesische, indem es, da Gil Vincente ohne Nachfolger blieb, in die Hände gelehrter Pedanten fiel, welche, wie für die Literatur überhaupt, so auch für die dramatische das einzige Heil in der durch die Italiener vermittelten Nachäffung antiker Formen sahen. Solche gelehrte Dichter waren Saa de Miranda (geb. 1495) und Antonio Ferreira (1528—1569). Der letztere, dessen Sonette, Oden und Elegieen in Sprache und Ausdruck glatt und wohlgedrechselt, aber von ebenso frostigem Gehalt sind wie seine pseudoklassische Tragödie „Inez de Castro," wurde das Haupt der portugiesischen Pseudoklassik, die sich in Jorge Ferreira de Vasconellos (st. 1582), in Pedro de Andrade Caminha (st. 1589) und Diogo Bernardes (st. 1596) talentlos fortsetzte.

Bevor aber die portugiesische Poesie in kalter Nachkünstelei des Alter-

thums und der Ausländerei erstarrte, sollte sie durch Camões [1]) noch ihren höchsten Triumph feiern, obgleich auch dieser Dichter von den Fesseln der herrschenden literarischen Richtung keineswegs gänzlich sich befreien konnte und das großartig Nationale seines Gedichts mehr in der Absicht desselben als in der Ausführung liegt, welche nur allzusehr von der maßlosen Verehrung jener Zeit für Virgil zeugt und in die portugiesische Heldensage ganz heterogene Elemente mischt.

Luis de Camões wurde im Jahre 1525 als Sprößling eines altadeligen aber verarmten Geschlechtes zu Lissabon geboren. Er studirte auf der Universität Koimbra und überließ sich schon als Student seinem dichterischen Drange. Nach beendigten Studien gerieth er in Lissabon zu der Palastdame Katharina de Attayde in ein Verhältniß voll Glut und Leidenschaft, der einzige Sonnenblick des Glückes, welcher in dieses unglückliche Dichterleben gefallen ist. Da seine Thätigkeit als Poet keine Beachtung fand, beschloß er, Krieger zu werden, und nahm als Freiwilliger Dienste auf der Flotte, die gegen die Küste von Marokko auslief. Wie Cervantes und Lope, so hat auch Camões mitten im Geräusche der Waffen, des Seesturms und der Feldschlacht gedichtet. Nach beendigtem Seezug kehrte er nach Lissabon zurück, ohne weiteren Erfolg seiner bewiesenen Tapferkeit, aber mit Verlust seines linken Auges, welches ihm in dem Treffen vor Ceuta eine Büchsenkugel zerschmettert hatte. Voll Unmuth darüber, in seinem Heimatlande durchaus keine irgendwie seinen Talenten und Kenntnissen entsprechende Laufbahn sich eröffnen zu können, schiffte er sich 1553 nach Ostindien ein. Allein auch in Goa, dem Mittelpunkte der indischen Besitzungen der Portugiesen, gelang es ihm nicht, ein Amt zu erhalten, und er sah sich daher genöthigt, abermals Kriegsdienste zu nehmen und verschiedene Expeditionen zu Land und Meer mitzumachen, auf denen er alle Gefahren, welche die nachher von ihm so verherrlichten Entdecker des Seeweges nach Ostindien bestanden hatten, gleichsam von neuem zu erleben Gelegenheit hatte, ein Umstand, der auf sein großes Gedicht den bedeutendsten Einfluß üben mußte. Die Jammersäligkeit der portugiesischen Verwaltung Indiens bewog ihn zu einer satirischen Schilderung derselben, deren Veröffentlichung den Vicekönig so erzürnte, daß er den Dichter auf die an den Küsten China's gelegene Halbinsel Macao verbannte, wo er sich fünf Jahre lang mit einem armsäligen Amte abquälen mußte. Auf dem höchsten Punkte der Landenge, welche Macao mit dem Festlande von China verbindet, zeigt man noch jetzt die sogenannte Camõesgrotte, von wo aus sich eine entzückende Aussicht über Meer und Land eröffnet. In dieser Grotte schrieb der Dichter, wie die Sage geht, sein großes Nationalepos „Os Lusiadas“ (die Lusiaden d. h. Lusitanier). Indessen hatte in Goa ein neuer Vicekönig die Verwaltung über-

[1]) Spr. Kamohn(g)isch.

nommen und erlaubte dem Dichter, den Ort seiner Verbannung zu verlassen. Auf der Rückreise nach Goa scheiterte das Schiff, auf welchem Camões sich befand, an der Mündung des Kamboja-Flusses und mit Noth rettete er sich auf einem Brett an's Ufer, sich und sein theures Werk, dessen Blätter die Meereswellen näßten. Gläubiger und Verleumder brachten es dahin, daß er zu Goa ins Gefängniß geworfen wurde, woraus einige Freunde seiner Muse endlich ihn erlös'ten. Arm, wie er es betreten, verließ er das Wunderland, wo so viele Nichtswürdige Schätze aufhäuften, und landete nach sechzehnjähriger Abwesenheit 1569 im Hafen von Lissabon. Er veröffentlichte sein Gedicht mit einer Widmung an den jungen König Sebastian, welcher dem großen Verherrlicher der lusitanischen Nation ein Jahrgeld von 25, sage fünfundzwanzig Thalern aussetzte. Er wäre verhungert, wenn nicht ein treuer Mohr, welchen er aus Indien mitgebracht, Nachts in den Straßen der Hauptstadt für seinen Herrn gebettelt hätte. Neben eigenem Unglück erlebte Camões noch den Fall seines geliebten Vaterlandes, welchen der verpfaffte König Sebastian durch seinen hirntollen Ritterzug gegen Marokko im Jahre 1578 herbeiführte. Ein Jahr darauf starb nach der gewöhnlichen Annahme der Dichter, von Armuth und Krankheit aufgezehrt, in einem Hospital. Sechzehn Jahre nach seinem Tode errichtete man ihm ein Denkmal. Ein schöneres setzte ihm unser Tieck in seiner trefflichen Novelle „Tod des Dichters," 1834.

Camões hat sich in verschiedenen Gattungen der Poesie versucht, mit dem wenigsten Glück im Drama, indem er drei Stücke lieferte, die von keinem Belange sind. Dagegen müssen seine Idyllen (deutsch von Schlüter und Stork), Cançaos (Canzonen) und Sonette (deutsch von Arentsschildt u. a.) im italischen Stil als in edler Form und seelenvollem Gehalt gleich ausgezeichnet anerkannt werden. Seine nationalliterarische Bedeutung beruht jedoch auf seinem epischen, in achtzeiligen Stanzen geschriebenen, in zehn Gesängen getheilten Gedicht „Os Lusiadas," zuerst gedruckt 1572. Dieses von der edelsten Begeisterung getragene Werk ist unter dem unrichtigen Namen „die Lusiade" in ganz Europa berühmt, in Deutschland aber ungeachtet der ausgezeichneten Uebersetzungen von Donner (1833), von Booch-Arkossy (1854) und von Eitner (1869, reimlos) mehr genannt und geehrt als gekannt, weßhalb hier eine möglichst gedrängte Darlegung des Inhalts nicht unwillkommen sein wird. Camões hatte eine gar hochsinnige Vorstellung von seinem Beginnen und Beruf. Sehr schön sagt er in der Exposition seines Gedichts (C. I. St. 10):

„Vereis amor da patria, não movido
De premio vil, mas alto e quasi eterno." [1]

Damit ist schon angedeutet, was der Dichter will. Nicht einen einzelnen Helden, nein, ein ganzes Volk und dessen Geschichte, allen Ruhm, welchen

[1] „Du wirst sie schau'n, die Vaterlandesliebe,
Die kein gemeiner Eigennutz erregte."

die Lusitanier erworben, will er verherrlichen und diese konsequent durchgeführte Absicht verleiht seinem Werke ein so eigenthümliches Gepräge. Historischer Sinn und Patriotismus walten überall in diesem Gedichte und stellen es dadurch hoch über die Produkte der italischen Ritterepik. Als seine Musen ruft der vaterländische Dichter die „Tagides minhas“ (die Jungfrau'n des Tajo) an, damit sie ihm Begeisterung leihen; um die Waffen und die glorreich edlen Recken (as armas e os baroes assinalados“) seines Landes würdig zu besingen. 1. Gesang. Vasko de Gama und seine Gefährten, deren Entdeckungsreise dem Dichter zum leitenden Faden dient, befinden sich mit ihren Schiffen bereits im indischen Meere, in der Nähe von Madagaskar, als Jupiter die Götter versammelt, um über dieses Unternehmen Rath zu halten. Der Göttervater erweis't sich den Portugiesen günstig, ebenso Mars und Venus, wogegen Bakchus, der seinen alten Ruhm in Indien durch die lusitanischen Helden verdunkelt zu sehen fürchtet, seine Abneigung zu erkennen gibt. Mars macht den Vorschlag, den Merkur abzusenden, um die Portugiesen an einen Ort zu bringen, wo sie von den Strapazen der Seefahrt ausruhen und Nachrichten über Indien einziehen könnten. Dies wird genehmigt und die Portugiesen erreichen Mozambik, wo aber Bakchus in Gestalt eines vornehmen Mauren den dortigen Scheik gegen sie aufwiegelt, so daß sie sich nur durch ihre Tapferkeit eines heimtückischen Angriffs erwehren können. Beim Weitersegeln bedienen sie sich eines Wegweisers, welcher sie irreführen will, allein Venus vereitelt seine List und bringt ihre Schützlinge nach Mombaza. 2. Gesang. Bakchus erwartet hier die Ankömmlinge, um sie mittels neuer Kunstgriffe zu verderben. Er nimmt, um die Portugiesen glauben zu machen, daß Mombaza von Christen bewohnt sei, zwei Soldaten, welche Gama an's Land geschickt, um die Gesinnung der Mauren zu erforschen, gastfreundlich in seinem eigenen Hause auf, in welchem er — so abenteuerlich geht Camões mit der griechischen Mythologie um — wie ein Christ lebt und der heiligen Jungfrau einen Altar errichtet hat, vor welchem er knieend betet. Venus entreißt jedoch die Lusitanen der drohenden Gefahr, indem sie mit Hilfe der Nereiden die Schiffe, wie sie in den verrätherischen Hafen einlaufen wollen, zurücktreibt. Vasko de Gama richtet, der Rettung froh, ein Gebet an die göttliche Vorsicht um ferneren Beistand und Venus steigt zum Empyreum empor, um dieses Gebet an den Stufen von Jupiters Thron niederzulegen. Dieser Gang der Venus ist eine der schönsten Glanzstellen des Gedichts. Die Weichheit, Glut, üppige Grazie, wollüstige Pracht und sprachliche Musik der Schilderung ist unvergleichlich.

„E, como hia affrontada do caminho,
Tão formosa no gesto se mostrava,
Que as estrellas, e o ceo, e o ar visinho,
E tudo quanto a via namorava.

Dos alhos onde faz seu filho o ninho
Huns espiritos vivos inspirava,
Com que os polos gelados accendia,
E tornava do fogo a esphera fria.

Os crespos fios d'ouro se esparzião
Pelo collo, que a neve escurecia;
Andando, as lacteas tetas lhe tremião,
Com quem amor brincava, e não se via:
Da alva petrina flammas lhe sahião,
Onde o menino as almas accendia;
Pelas lisas columnas lhe trepavão
Desejos, que como hera se enrolavão.

C'hum delgado cendal as partes cobre,
De quem vergonha he natural reparo;
Porém nem tudo esconde, nem descobre
O'veo, dos roxos lirios pouco avaro:
Mas para que o desejo accenda e dobre,
Lhe põe diante aquelle objecto raro.
Ja se sentem no ceo, por toda a parte,
Ciumes em Vulcano, amor em Marte.

E mostrando no angelico semblante
Co'o riso huma tristeza misturada;
Como dama, que foi do incanto amante
Em brincos amorosos maltratada,
Quese aqueisca, e se ri n'hum mesmo instante,
E se torna entre alegre magoada:
Desta arte a deosa, a quem nenhuma iguala,
Mais mimosa que triste ao Padre falla." [1])

---

[1]) Donner hat diese Stelle, wenn auch etwas frei, nicht unwürdig des Originals verdeutscht: —

„Vom weiten Weg glühn röther ihre Wangen,
Hoch strahlt der Reiz der göttlichen Gestalt,
Daß Luft und Himmel zittert in Verlangen
Und rings der Sterne Chor in Liebe wallt.
Das Auge, das ihr Sohn zum Sitz empfangen,
Strömt aus der Geister lebende Gewalt,
Womit sie zündend starre Pol' umschlinget
Und flammend in die kalte Sphäre bringet.

Ihr goldnes Haar wallt in der Locken Ringung
Zum Nacken, der den reinen Schnee besiegt;
Ihr Busen bebt in leiser Wellenschwingung,
Auf welcher Amor ungeseh'n sich wiegt;
Glut sprüht des Gürtels blendende Umschlingung,
Womit ihr Sohn die Seelen heiß umschmiegt;
An glatter Hüfte rankten die Verlangen,
Die, gleich dem Epheu, sich um jene schlangen.

Jupiter erhört die Bitten der Venus, sagt die künftigen Großthaten der Portugiesen in Ostindien voraus und befiehlt dem Merkur, Vasko de Gama nach Melinda zu führen, dessen gastfreies Volk die Portugiesen freundlich aufnehmen würde. Dies geschieht in der That und der König von Melinda, erstaunt über die kühne Seefahrt und aus diesem Unternehmen den Schluß ziehend, daß die Portugiesen ein außerordentlich tapferes und großes Volk sein müßten, schließt ein Bündniß mit den Abenteurern und bittet den Gama, ihm die Geschichte seines Vaterlandes zu erzählen. 3. Gesang. Gama erfüllt den Wunsch des Königs und beginnt seine Erzählung, welche alle wichtigen, tragischen und rühmlichen Ereignisse der Geschichte Portugals umfaßt — hervorzuheben ist die schöne Episode von der unglücklichen Inez de Castro (Stanze 119—135). Dieser Bericht an sich ist musterhaft, allein schlecht motivirt; denn, wie schon Sismondi bemerkt hat, der maurische König, an welchen er gerichtet wird, hat nie weder von Europa noch von dessen Gesetzen und Kriegen noch von dessen Religion etwas gehört, kann also den größten Theil davon unmöglich verstehen, uud wenn er ihn verstände, so müßte diese Erzählung meist keine andere Wirkung haben als die, ihn gegen seine Gäste als geschworene Feinde des maurischen Geschlechtes und der Religion Mohammeds einzunehmen. 4. Gesang. Gama schließt seine geschichtliche Relation mit der Schilderung Emanuels des Großen, welcher die Entdeckungsplane seines Vorgängers Johann II. fortgeführt und mit Aufsuchung des Seeweges nach Ostindien ihn, Gama, selbst beauftragt hat, nachdem ihm in einem Traumgesichte der Ganges erschienen und ihm die Herrschaft der Portugiesen über Ostindien geweissagt hatte. Großartig ist hier (St. 94—104) die Verwünschung, welche ein Greis beim Absegeln Gama's über die Herrschsucht ausspricht. 5. Gesang. Gama schildert dem König von Melinda die bis-

---

Ein dünner Stoff webt um die stillen Reize,
Die frommer Scham vertraute die Natur;
Das Netz, die Ros' umschleiernd nicht mit Geize,
Entfaltet und verhüllt zur Hälfte nur;
Doch daß es noch zu hell'rem Brande reize,
Entdeckt es lauschender Begier die Spur.
Schon hört man auf des Himmels fernsten Plänen
Vulkanus' Zornwuth, Mavors' Liebessehnen.

Im engelschönen Blick der Hehren thaute
Des Grams Gewölk, mit Lächeln hold vereint.
Dem Mädchen gleich, das unverseh'ns der Traute
Verletzt im Liebesspiel, wie dann es weint
Und klagt und wieder lacht in einem Laute
Und munter jetzt und wieder zornig scheint:
So sprach die Göttin, aller Frauen Krone,
Mehr froh als traurig vor des Vaters Throne."

her auf seiner Fahrt bestandenen Abenteuer und Gefahren. Schön ist die Beschreibung der Wasserhose (St. 18—22), wie den Camões überhaupt unübertrefflich ist in der Schilderung von Naturscenen und Naturwundern, [1]) uud furchtbar ist die Erscheinung des Riesen Adamastor am Vorgebirge der guten Hoffnung (St. 37—61). 6. Gesang. Gama's Bericht ist zu Ende, die Portugiesen gehen wieder unter Segel und durchschiffen, von einem Lootsen des Königs von Melinda geführt, das indische Meer. Nun steckt sich Bakchus hinter die Meeresgötter und reizt sie gegen die kühnen Seefahrer auf, welche sich die Langeweile der Reise dadurch vertreiben, daß sie der Episode von den „Zwölf aus Engellande (os doze d'Inglaterra)“ lauschen, welche Velloso erzählt (St. 44—69). Indessen schickt Aeolus seine Winde aus, um das Meer in Aufruhr zu bringen, allein Venus eilt mit ihren Nymphen herbei und die Reize derselben besänftigen die Winde. Die Küste Indiens erscheint in Sicht. 7. Gesang. Der Dichter spricht mit einem Gefühle patriotischen Stolzes von seinem Land und Volk und geht dann zur Schilderung Indiens über. Die landenden Portugiesen werden von dem Könige von Malabar gut empfangen. Ein indischer Großer besucht die lusitanischen Schiffe. Er bemerkt, daß auf den Flaggen und Fahnen der Portugiesen kriegerische Thaten abgebildet sind, und bittet um die Erklärung dieser Bilder. 8. Gesang. Gama's Bruder gibt diese Erklärung, d. h. abermals eine Verherrlichung der hervorragendsten Könige und Helden Portugals von dem fabelhaften König Lusus an bis herab auf die Infanten Dom Pedro und Dom Enrique, welche Ceuta eroberten. Indessen reizt Bakchus mittels eines Traumgesichts einen Priester und durch diesen die Vornehmen Malabars gegen die Fremdlinge auf, von welchen der Religion des Landes Gefahr drohe. Daher entstehen nun eine Menge Verwickelungen zwischen den Eingebornen und den Portugiesen. 9. Gesang. Nachdem sich die Konflikte ziemlich friedlich gelös't, spannt Gama, der ja seine Aufgabe vollbracht und sein Ziel erreicht hat, die Segel zur Heimkehr auf. Venus beschließt, ihre Schützlinge zur Schadloshaltung für die bestandenen Mühsale alle Wonnen, womit sie die Menschen beseligen kann, kosten zu lassen. Im Verein mit ihrem Sohne Amor bevölkert sie eine der

---

[1]) „Ich darf als Naturforscher wohl sagen, daß in dem beschreibenden Theile der Lusiaden nie die Begeisterung des Dichters, der Schmuck der Rede und die süßen Laute der Schwermuth der Genauigkeit in der Darstellung physischer Erscheinungen hinderlich werden. Sie haben vielmehr, wie dies immer der Fall ist, wenn die Kunst aus ungetrübter Quelle schöpft, den belebenden Eindruck der Größe und Wahrheit der Naturbilder erhöht. Unnachahmlich sind im Camões die Schilderungen des ewigen Verkehrs zwischen Luft und Meer, zwischen der vielfach gestalteten Wolkendecke, ihren meteorologischen Prozessen und den verschiedenen Zuständen der Oberfläche des Ozeans. Camões ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein großer Seemaler.“ Humboldt im Kosmos II. S. 59.

anmuthigsten Inseln des Morgenlandes mit den Nymphen des Meeres und führt die heimkehrenden Portugiesen an die Ufer dieses Eilandes. Die Schilderung dieses entzückenden Ortes und des genußvollen Liebelebens zwischen Thetis und ihren Nymphen und den kühnen Abenteuren (St. 51 ff.) ist wunderschön und freudeathmend und der Dichter beschließt sie mit der kühn allegorischen Deutung, daß dieses Elysium mit seinen Wonnen nichts anderes bedeute als die Ehre, „die wonnevoll das hohe Leben krönt.“ 10. Gesang. Die Göttin veranstaltet für die ganze Gesellschaft ein schwelgerisches Gastmahl, wo man „zu zwei und zwei, die Nymph' und ihr Galan,“ auf Stühlen von Kristall sitzt. Eine Syrene singt dabei die großen Thaten, welche Vasko de Gama's Nachfolger auf dem von ihm betretenen Wege verrichten würden, und hiedurch wird der Cyclus der portugiesischen Heldensage und Geschichte, welchen Camões im 3. und 4. Gesang begonnen und im 6. und 7. fortgesetzt hatte, zu Ende geführt und beschlossen. Dann führt Thetis den Gama auf einen hohen Berg und zeigt ihm mittels einer wundersamen Himmelskugel die Einrichtung des Weltsystems und der Erde. Hierauf stechen die Portugiesen wieder in See und der Dichter geleitet sie in wenigen Strophen in ihr Heimatland zurück. Eine erhabene Apostrophe an den König, welchem das Gedicht gewidmet ist, beschließt dasselbe. Hier am Schlusse aber drängt sich dem edeln Dichter die ganze Bitterkeit seines Mißgeschickes auf die Lippen und er ergießt seinen Unmuth in die herbe Strophe:

„Nò mais, Musa, nò mais; que a lyra tenho
Destemperada, e a voz enrouquecida;
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida
O favor com que mais se accende o engenho,
Não no dá a Patria, não; que está mettida
No gosto da cobiça, e na rudeza
D'huma austera, apagada e vil tristeza.“ [1])

Schon diese dürftige Inhaltsanzeige ergibt, daß der gäng und gäbe Begriff der Epopöe auf die Lusiaden nicht paßt. Ich möchte sie daher ein historisch-romantisches Mosaikgemälde nennen, über welches ein allegorischer Hauch gebreitet ist. Auch die Mängel und Schwächen des Gedichtes sind, wie seine

[1]) „Nicht mehr, o Muse! Denn verstimmt jetzt klingen
Der Leier Saiten, matt der Stimme Laute;
Nicht mag ich länger tauben Ohren singen,
Versunknem Volk, das nie auf Edles schaute.
Die Gunst, wodurch erstarkt des Genius Schwingen,
Gibt nicht das Vaterland, auf das ich baute:
Von niedrer Lust, vom eitelsten Verlangen
Ist's geistlos, stumpf und schmachvoll jetzt umfangen.“ (B. A.)

Vorzüge, aus dem Gange der Handlung zu ersehen und brauche ich mi daher über die ersteren nicht mehr zu äußern, während ich über die letzter einen Kenner des Camões und der südlichen Literaturen überhaupt spreche lassen will, wie der Norden nicht viele aufzuweisen hat. Tieck nämlich leg in seiner oben erwähnten Meisternovelle einem Italiener folgende Aeußerun in den Mund: „Ihr Portugiesen umschifft zuerst Afrika, entdeckt dann de Weg zu dem fernen Indien, und diese Helden, die das sicher und klar unter nehmen, denen gelingt, was die Welt unmöglich nannte, diese sind die Helde des Dichters. An diese große Wunderbegebenheit knüpft er zugleich Vergangenheit und Zukunft; keine Begebenheit, die dem Portugiesen wichtig sei muß, die er nicht in diesem verschönernden Spiegel fände, kein Mann, de dem Vaterlande werth ist, der groß handelte, der hier nicht genannt un verherrlicht würde. Viele wollten die Vermischung der alten griechischen Mythologie mit dem Christenthum tadeln, daß Bakchus und Venus persönlich auftreten, ein Rath der Götter sich versammelt und dennoch das Christenthum als solches mit seinen Wundern und als echte Gottesverehrung gelehrt und gefeiert wird. Allein mir ist gerade diese Vermischung des Christlichen und Heidnischen als eine der größten Schönheiten dieses wunderbaren Werkes erschienen. Seit unserm großen Dante ist es noch keinem gelungen, die Allegorie recht bedeutsam und tiefsinnig darzustellen, sie so zu behandeln, daß wir an sie glauben und sie als Wahrheit und Wirklichkeit betrachten können. Nur der portugiesische Camões darf sich hier neben unsern erhabenen Florentiner stellen. Das ungeheure Reich der Wasser wird bei ihm lebendig; auch hier, wie in der Luft, wie auf der Erde zeigen sich die übermenschlichen Kräfte, die Glück und Unglück darstellen und hervorbringen. Bis ins Innerste sind alle diese Bildungen von Wahrheit und dem Geiste des Dichters durchdrungen. Sein Gedicht ist die zweite göttliche Komödie, nur eine heroische, in welcher das Vaterland und dessen Verherrlichung, die Großthaten der portugiesischen Helden den Grund bilden, auf welchem alle übrige Zier eingewirkt ist. Darum ist die Erzählung aus der Vorzeit so nothwendig. Ebenso schön ist die Prophezeihung, die uns schon die künftigen Thaten eines Pacheco und Albuquerque meldet. Seh' ich nun den verhältnißmäßig kleinen Umfang dieses Gedichts, diese zehn Gesänge, und erwäge, daß sie Geschichte der Vorzeit und Zukunft, die Beschreibung des Zuges, die Einwirkung der Götter und der Naturkräfte enthalten, so erscheint mir das Werk um so mehr als Wunder, da ihm noch für Episoden Raum bleibt, wie jene rührende Liebestragödie vom Tode der Inez de Castro."

Nachahmer, aber keine Nachfolger fand Camões in seinen beiden Zeitgenossen Jeronymo Cortereal und dem etwas begabteren Francisco Rodriguez Lobo (geb. um die Mitte des 16. Jahrhunderts), welcher taffetne Hirtenromane („Primavera," „O pastor peregrino," O desenganado") und

Verse diverser Sorten schrieb, worunter auch das langweilige historische Gedicht „O condestabre de Portugal D. Nuña Alvarez Pereira." Berühmt ist er insbesondere als Prosaist, als welcher er den ciceronischen Periodenbau in die portugiesische Sprache einführte, und für das beste seiner Werke gelten seine moralisirenden Unterhaltungen über das Benehmen eines Weltmannes („Corte na Aldea"). Von noch weit geringerem Werthe als Lobo's Dichterei ist die der übrigen portugiesischen Poeten des 17ten Jahrhunderts, Gabriel Pereira de Castro († 1633), Manuel de Faria y Souza (1590—1649), ein manierirter und übergelehrter Polyhistor, der auch in spanischer Sprache Verse machte, und Antonio Barbosa Barcellar (1610—1663), ein schmachtender Elegiker. Das 18te Jahrhundert suchte die portugiesische Literatur mit dem pseudoklassischen Geschmack heim, welcher bis weit ins 19te Jahrhundert hinein, insbesondere auf der Bühne, tonangebend geblieben ist. An der Spitze der französelnden Verskünstler und Literaten stand der Graf Xavier de Menezes de Ericeyra (1673—1741), der Boileau's Poetik ins Portugiesische übersetzte und nach den Vorschriften derselben eine „Henriqueida" verfertigte, worin die Stiftung des portugiesischen Staates besungen wird. Seine Zeitgenossen und Nachfolger, Claudio Manoel de Costa, Paulina Cabral de Vasconcellos, Francisco Manoel de Nascimento (genannt Filenta Elysio), Manoel Barbosa du Bocage, Antonio Dinizda Cunha e Silva, gingen ebenfalls boileau'sche Wege oder adoptirten die Schnörkeleien des spanischen Gongoraismus. Die Rückkehr zum altnationalen Stil, welche Pedro Antonio Correa Garçao anstrebte, fand keine Beachtung und in neuerer Zeit war das Nationalbewußtsein so tief gesunken, daß der Miguelist José Agostinho de Macedo, Verfasser des elenden Heldengedichts „O Oriente," es nicht nur wagen durfte, Camões mit dem Koth einer afterweisen Kritik zu besudeln, sondern auch seinen Landsleuten für einen größern Dichter galt als der Schöpfer der Lusiaden.

Die Wiedergeburt der poetischen Literatur, welche sich mittels der Neuromantik in den Ländern Europa's während des ersten Dritttheils des 19. Jahrhunderts vollbrachte, hat sich in Portugal nur sehr langsam einige Wirksamkeit und Geltung verschaffen können. Noch immer ist der pseudoklassische Geschmack der herrschende, die Quelle der Produktionskraft fließt nur spärlich und die Literatur nährt sich kümmerlich von Uebersetzungen, wobei keineswegs immer eine vernünftige Auswahl der Originale stattfindet. Unter den portugiesischen Dichtern neuerer und neuester Zeit haben sich Namen gemacht die Dramatiker Pimenta de Aguiar, Nolasco und Gomez („Inez de Castro," deutsch von Wittich), der Eklogiker Mouzinho de Albuquerque (geb. 1794, „Georgicas portuguezas"), die Lyriker und Fabulisten Sarmento, Semedo, Maldonado und Magalhaens, ferner d'Almeida Garret, der in einem episch-lyrischen Gedichte Camões

verherrlichte, das episch-satirische Gedicht „Dona Branca“ und die episch-lyrische Dichtung „Adozinda“ schrieb, welche durch ihre romantische Richtung sich bemerkbar machte; endlich die zwei talentvollsten: Antonio Feliciano de Castilho (geb. 1800), Verfasser der durch elegischen Wohllaut, Gefühlsinnigkeit und zarte Naturschilderung ausgezeichneten Dichtungen „Cartas de Echo e Narciso,“ „A Noite de Castello“ und „Amor e melancolia“ — und Alexandro Herculano de Carvalho, wie der Vorhingenannte zur Zeit des Miguelismus vielverfolgter Vaterlandsfreund, der in seinen gramschweren religiös-politischen Gedichten, die er unter dem Titel „A voz de propheta“ herausgab, die patriotische Saite wieder mächtig anschlug, welche aus der Harfe des Camões so hell herausgeklungen, und dessen literarische Thätigkeit überhaupt auf die Möglichkeit einer Reform der portugiesischen Literatur hindeutet. Man lernt an eine solche Möglichkeit einigermaßen glauben, wenn man auf die Dichterstimmen achtet, welche neuestens jenseits des Meeres in portugiesischer Sprache laut geworden, in der ehemaligen Kolonie Portugals, im jetzigen Kaiserreiche Brasilien. Die innigste und tönendste dieser Stimmen ist die des Gonçalves Diaz, dessen „Cantos“ (1857) Blüthen echter Lyrik bieten.[1])

---

[1]) Als Probe stehe hier das von Booch-Arkossy übersetzte „Lied aus der Verbannung“ (Cançao do exelio).

„Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá;
Sänger, die mich hier umflöten,
Sind so lieblich nicht als da.

Unser Himmel zeigt mehr Sterne,
Unsre Fluren schöner blühn;
Unser Wald hat reichres Leben,
Heißer wir in Liebe glühn.

Einsam sinnend Nachts und grübelnd
Find' ich mehr Vergnügen da;
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Mein Land bietet Schönheitsfülle,
Wie ich hier sie nirgends sah;
Einsam sinnend Nachts und grübelnd
Find' ich mehr Vergnügen da.
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Als ihren größten Meister in der Kunst des historischen Stils betrachten die Portugiesen den Joao de Barros (1496—1570), der in dem oratorischen Tone des Livius, jedoch mit der Gewissenhaftigkeit eines Quellenforschers die Entdeckungen und Eroberungen seiner Landsleute in Ostindien beschrieb („Asia, dos fectos que os Portuguezes fizeram no descobrimento et conquista dos mares et terras do Oriente," 1552). Lavanha und Couto setzten dieses Geschichtebuch fort. Denselben Gegenstand behandelte mit noch größerer Zuverlässigkeit, aber geringerer Kunst F. L. de Castanheda („Hist. do descobr. e conq. da India," 1552). Die großen Thaten seines Vaters erzählte Alfonso de Albuquerque (geb. 1500) mit edler Simplicität („Commentarios do grande D'Albuquerque," 1557). Bernardo de Brito (1569—1617) schrieb in schönem Chronikstil die alte Geschichte Portugals bis zum Jahre 1109 (Monarchia lusitana," 1507) und die Reihe dieser verdienstvollen Historiker beschloß der treffliche Biograph J. F. de Andrada († 1657; „Vida de D. Joao de Castro," 1651). Nur Damiaq de Goes („Chronica do Rey D. Emanuel," 1565) kann man ihnen etwa nachträglich noch beizählen. Die neuere geschichtliche Literatur hat nichts Erhebliches geleistet. Unter den spärlichen Erzeugnissen der neuesten ist mit einiger Auszeichnung zu nennen die „Historia do Brasil" (1838) von F. S. Constancio.

Gott der Huld, laß mich nicht sterben,
Eh' mein Land ich wiedersah
Und sein Zauber mich beseelte,
Wie noch nie mir hier geschah;
Laß mich schaun die Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá."

Berichtigungen und Zusätze zum I. Band.

S. 4, Z. 15 v. o. statt „Philistratos" ist zu lesen „Philostratos."
S. 5, Z. 14 v. o. streiche das Komma nach „Mannigfaltigkeit."
S. 19, Z. 10 v. u. statt „Bazine" — „Bazin."
S. 44, Z. 9 v. o. ist der Satz „Horch auf, Israel," u. s. w. ganz fehlerhaft gedruckt. Er muß also lauten: „Horch auf, Israel, Jahve ist unser Gott, Jahve allein!" (Deuteron. 6, 4.) „Jahve, er, der Gott im Himmel oben und auf Erden unten und sonst keiner mehr." (Deuter. 4, 39.) „So spricht der Herr: Ich bin der Erste und bin der Letzte und außer mir ist kein Gott." (Jesaia 44, 6.)
S. 77, Z. 1 v. u. füge an: Nisami's Leben und Werke und der zweite Theil des nisamischen Alexanderbuches; Beiträge zur Geschichte der persischen Literatur und der Alexandersage, von W. Bacher, 1871.
S. 79, Z. 2 v. u. ist nach dem Satze „Der Divan des Hafis" u. s. w. einzufügen: „Der Divan des großen lyrischen Dichters Hafis, im persischen Original herausgegeben, ins Deutsche metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Vincenz Ritter von Rosenzweig-Schwannau, 3 Bde. 1858—64.
S. 84, Z. 15 v. o. ist nach dem Satze: „Die ausführlichste aller Darstellungen" u. s. w. einzuschalten: Die türkische Literatur besitzt auch eine gute Anzahl solcher Dichtungen in Prosa, welche Tropfen von Geschichte in Eimern voll der buntesten Phantastik auflösen und deren Verfasser meist unbekannt sind. Ein solcher türkischer „Volksroman," aus dem 14. oder 15. Jahrhundert stammend, sind „Die Fahrten des Sajjid Batthal" (übersetzt von H. Ethé, 2 Bde. 1871).
S. 169, Z. 14 v. o. ist nach der Jahreszahl 1863 einzufügen: Ampère: Hist. littér. de la France avant et sous Charlemagne. 2. édit. 3 vols. 1872.
S. 170, Z. 4 v. u. ist zu ergänzen: Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, 1872.
S. 205, Z. 1 v. u. ist anzufügen: Als allgemein bekannt darf ich die Charakteristik Molière's von C. A. Sainte-Beuve voraussetzen („Portraits littér. 1862, II. 1—63), unzweifelhaft die feinste, welche aus einer französischen Feder geflossen ist. Vgl. auch: P. Lindau, Molière, eine Ergänzung der Biographie des Dichters aus seinen Werken, 1872.

